LA REVUE THÉATRALE

velle Série. — N° 37
: net. . . . . 1 fr. 50
anger. . . . . 2 fr.
EMENTS ET VENTE
ue de La Rochefoucauld
PARIS

Numéro spécial sur le

THÉATRE PERSAN



HUSSÉIN, Imam et Martyr

L'UN DES FONDATEURS DE LA RELIGION PERSANE ET PROTAGONISTE DE TOUT LE DRAME IRANIEN

La tête d'Husséin apparaît ainsi dans la téhasié : *Un Couvent de Moines chrétiens.*



LA REVUE THÉATRALE

BIMENSUELLE



Ed. GAUTHIER, *Rédacteur en Chef.*

Abonnements :
Un an : Paris.......... 36 fr. — Départements.. 36 fr. — Étranger...... 48 fr.

Le Numéro :
France.............. 1 fr. 50
Étranger............ 2 fr. »

Abonnements et Vente : *58, rue de La Rochefoucauld, Paris.*

Pour la Publicité : *S'adresser, 60, rue de La Rochefoucauld, Paris (IXe).*

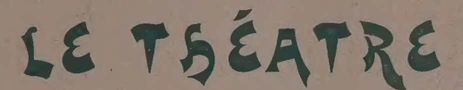
Téléphone : 271-94

DIRECTION ET ADMINISTRATION :
60, Rue de La Rochefoucauld, Paris (IXe)

L. GEISLER, Directeur-Administrateur

G. FRAPPIER, *Secrétaire de la Direction* — Arm. GEOFFROY, *Secrétaire de l'Administration*

Atelier spécial de Photographie STUDIA-LUX, 28, Avenue des Champs-Élysées : M. COUTURE, directeur.





PERSAN[1]

Mouhour du Shah.

Chiffre comprenant le nom et le titre; il tient lieu de signature et se place en tête de sa correspondance privée.

A Sa Majesté le Shah de Perse,
Mouzaffer-Ed-Din.

AVANT-PROPOS





…n roi de Perse et un musicien d'après une enluminure de manuscrit persan.

Faisant suite à nos monographies sur les théâtres d'Orient, nous donnons aujourd'hui — après le *Théâtre Turc*, paru en numéro spécial, dans la *Revue Théâtrale* du 15 août dernier — un essai sur le *Théâtre Persan*.

Comme pour le *Théâtre Turc*, c'est la première fois que pareille étude est traitée, en son ensemble, sur l'art dramatique iranien.

Aussi, en faisant l'historique et en présentant le répertoire d'un théâtre absolument inconnu en Europe, avons-nous tâché de rendre notre travail aussi complet que possible et n'avons-nous rien négligé pour mettre en relief l'originalité de cette scène, si différente des autres scènes orientales, et dissemblable du tout au tout de nos théâtres d'Occident.

Les documents qui nous ont servi à cette étude datent de la fondation de la *Revue Orientale*, publiée en 1885, à Constantinople, sous notre direction, et dans laquelle nous avions — sous le pseudonyme d'*Abazère Kaleb* — écrit trois articles sur le drame persan. Au drame devaient suivre « le théâtre des marionnettes », la farce et la comédie iraniennes, enfin le spectacle religieux. Mais la suspension « forcée » de notre organe artistique, nous fit jeter dans un tiroir les notes prises à cet effet.

Des documents nouveaux sont venus, depuis, s'ajouter aux anciens : notes prises au jour le jour dans les journaux, recueillies dans les lectures, extraites, surtout, de lettres adressées de Perse, souvent contradictoires, confuses et trop partiales, mais toujours curieuses et intéressantes.

On comprendra les difficultés de toutes sortes que nous avons eu à vaincre pour mener à bonne fin cette étude, absolument inédite en plusieurs de ses chapitres — notamment en ce qui concerne le *Théâtre de Ketchel*, le *Teklid* et la *Temashâ* — lorsqu'on saura que les Persans ne possèdent pas une seule salle de spectacle, proprement dite, et que du fait que le répertoire de la farce iranienne est le monopole de troupes ambulantes, ce qui est vérité à Kerman devient erreur à Tauris, et cela au point que, en dehors du drame national, la *Téhasié*, rares sont les Persans eux-mêmes qui connaissent la littérature dramatique de leur pays.

Il a fallu un courage et une patience à toute épreuve pour démêler de tout ce cahos la parcelle de vérité que nous présentons aujourd'hui au public, et qui, certes, ne va pas sans lacunes et sans oublis.

Cl. Waléry.

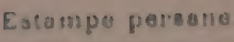


S. M. le Shah de Perse, Mouzaffer-Ed-Din.

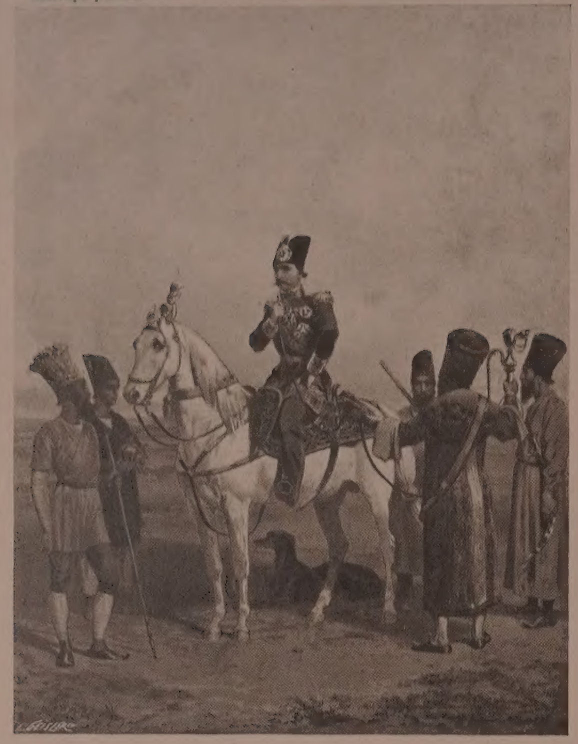


(1) Tous droits de traduction et de reproduction réservés pour tous les pays, y compris la Suède, la Norvège, la Hollande et le Danemark.

S'adresser, pour traiter, à la *Revue Théâtrale*, 60, rue de La Rochefouca ld, ou à M. A. THALASSO, 191, rue Saint-Honoré, PARIS.



Estampe persane.



Nous tenons à remercier ici Henri Rudaux, le peintre bien connu, pour ses aquarelles la *Tête de Husséin* et la *Fête du 10 Mouharrem*, peintes spécialement en vue du *Théâtre Persan;* Joseph Ananian, de Constantinople, ancien dessinateur de l'*Illustration*, dont le concours nous a été précieux; Lucien Zaccheo, pour les quatre dessins relevés de la Bibliothèque Khédiviale du Caire; enfin, nos amis et correspondants de Perse, pour les renseignements et documents graphiques qu'ils ont bien voulu nous communiquer.

A. T.

Esthétique du Théâtre Persan

De tous les théâtres existants, tant orientaux qu'occidentaux, le théâtre persan est le seul qui, pour le drame, ait gardé, jusqu'à nos jours, son caractère sacré et fasse, pour ainsi dire, partie intégrante des croyances nationales. Ce qui, chez tous les autres peuples, ne représente qu'un divertissement, un plaisir des yeux et des oreilles, une jouissance du cœur et de l'esprit, revêt là-bas, à Ispahan, le caractère d'une manifestation essentiellement religieuse, puisant sa jouissance dans la douleur sincère d'un peuple qui assiste au spectacle commémoratif de la mort de ses Imams et pousse le fanatisme jusqu'à s'offrir lui-même en spectacle sanglant pour la plus grande gloire de ses Prophètes.

Au drame (la *Tébasié*), qui constitue la base de la littérature dramatique persane, sont venus peu à peu se greffer divers autres genres de spectacles, comme ceux de *Ketchel Pehlivan* (les marionnettes), le *Teklid* (pantomime), la *Temashâ* (farce) et la Comédie de mœurs et de caractères de Mirza Feth Ali, pour former ce que l'on est convenu d'appeler le théâtre d'une nation.



NASSER-ED-DIN

Mais les comédies de Mirza Feth Ali n'ayant pas encore été représentées en Perse, et aucune ville du royaume ne possédant une salle pour la représentation des pantomimes et farces, force nous est de convenir que l'essence même du théâtre persan est religieuse, car les *Tébasiés* et les spectacles populaires qui en découlent ont lieu tous les ans, à date fixe, dans toute la Perse et sont intimement liés à la foi mulsumane des nationaux, à leurs mœurs et à leurs traditions.





Nasr-Ed-Din, Shah de Perse.

Beaucoup plus ancien que le théâtre turc qui — *Karagueuz* à part — ne date vraiment que de la fin du XVIII[e] siècle, et que le théâtre arabe, encore à sa naissance, malgré l'admirable essai d'Ahmed Bey Chawky, intitulé *Aly Bey* — pièce en vers inspirée par l'histoire des Mamelouks — le théâtre persan proprement dit, quoique datant du XVI[e] siècle, est resté presque aussi rudimentaire qu'aux jours de son enfance. Si depuis 1794 une forme dramatique soignée rappelant celle des Grecs, un dialogue très littéraire où la pureté de l'écriture rivalise avec la grandeur des images — forme et dialogue qui se perfectionnent de jour en jour — ont remplacé les danses, les chants et les chœurs sacrés des premiers âges, il n'en est pas moins constant que le choix des sujets, toujours les mêmes, se limite exclusivement à la vie et à la mort de ses Imams. On attend l'auteur de génie qui essaiera pour le drame ce que Mirza Feth Ali a tenté avec succès pour la comédie.

Tout, cependant, faisait prévoir la renaissance de la scène iranienne. Dans ses nombreux voyages entrepris à travers l'Europe, le Shah de Perse Nasr-Ed-Din, père du Shah actuel, ne se lassait pas des spectacles offerts en son honneur. Il a même consigné dans un Journal de Voyages, le *Rouznamé*, lithographié à Téhéran et formant un volume de 217 pages in-folio, son émerveillement pour les représentations auxquelles il a assisté. Cet enthousiasme, se répétant à chaque page, témoignait d'un désir sincère de voir la



Femme persane (costume d'intérieur).



Cl. Thalasso.

Femme persane (toilette de ville).



Femme turque (toilette de ville).

scène persane suivre l'exemple des théâtres européens. L'indication était précieuse et, pour implicite qu'il fût, l'encouragement n'en existait pas moins. Aucun écrivain persan n'a, cependant, voulu ou osé traduire l'admiration royale par la composition d'une œuvre qui, certes, aurait comblé les vœux secrets du Shah. C'est pourquoi, bien autrement encouragé que le théâtre turc, dont les promoteurs furent envoyés en exil ou jetés en prison, le théâtre persan n'a pas connu la superbe floraison qui, de 1869 à 1877, a placé la scène osmanlie au premier rang des théâtres orientaux, et qui, malheureusement — tout porte à le croire — n'aura pas de lendemains.

Les mêmes causes qui en Turquie empêchent le complet développement de l'art dramatique, étouffent également la poussée de la scène iranienne. D'une part, c'est le *harem*, de l'autre l'*benderoun :* ici et là l'humiliante condition faite à la femme. Quoique ennemis des Turcs — car, comme nous le verrons plus loin, ils forment une secte à part dans la religion du Prophète — les Persans suivent, cependant, les prescriptions du Coran, transmis, expliqué et commenté à leur peuple par Ali, surnommé le *Lion de Dieu* (*Essad-Oula*), gendre de Mahomet, son héritier spirituel, le dépositaire du Livre-Saint et le père des martyrs Hassan et Husséin, les héros autour desquels pivote l'action de tous les drames persans.

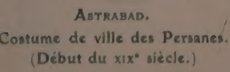
Si le théâtre turc s'est affranchi de certains préjugés inhérents aux lois de la société et de la religion musulmanes, c'est que des actrices arméniennes lui ont prêté la main pour tourner ces lois. L'Arménie, vaincue, partagée entre la Russie et la Turquie, dotait ces deux pays d'un élément nouveau, très intelligent, très assimilateur, qui, tout en conservant sa religion, acceptait les mœurs et le langage du conquérant. C'est ainsi que, grâce aux Arméniens, la nation turque put affirmer son génie de puissance dramatique. Mais en Perse, rien de pareil. Si parmi les Arméniens indigènes on rencontre encore assez fréquemment des auteurs qui traduisent en leur langue, en persan ou en turc, quelques-unes de nos comédies, rarissimes sont les Arméniennes qui ont osé affronter les feux de la rampe. Livrée donc à elle-même, sans qu'aucune influence extérieure ne soit venue la distraire des préceptes de la religion, la Perse respecte à la lettre les lois du Livre-Saint. Aussi la femme y est-elle l'objet d'une surveillance beaucoup plus étroite et plus sévère qu'en Turquie, où l'européanisme des pays limitrophes au dehors, les relations journalières avec les familles chrétiennes au dedans lui octroient une liberté relative. Ce qui ne paraît donc que tolérance en Turquie passerait pour crime en Perse, et puisque dans le pays du Padischah la femme turque ne saurait monter sur les planches, à plus forte raison pareille interdiction s'étend aux sujettes du Shah. La femme persane, comme la femme turque, n'existe pas dans la vie publique. Bien plus cependant que la femme turque, elle est assujettie aux sévères commandements de l'islamisme. Si elle sort de chez elle, elle est tellement accoutrée et voilée qu'il est matériellement impossible de préjuger de son âge, encore moins de sa beauté. Une loi oblige tout homme, sous menace de peines très sévères, à détourner la tête à son approche. Quoi d'étonnant que le théâtre iranien se ressente de cet état de choses ? Car, qu'est-ce que le théâtre, sinon la représentation de la vie, et qu'est-ce que la représentation de la vie, sinon le tableau d'une société dans les rapports de ses membres entre eux ? Vouloir respecter les mystères de l'*benderoun*, ce harem des Persans, c'est se mettre dans l'impossibilité de dépeindre et cette vie et cette société. On explique aisément l'atrophie de la scène persane lorsqu'on pense qu'on ne peut montrer la femme chez elle et dans ses rapports avec les siens et la société. Joignez à cela la défense qui lui est faite de paraître en public et la tradition qui exige — soit dans le drame, soit dans la comédie — que des éphèbes tiennent les rôles destinés au beau sexe, et vous vous ferez une idée des causes primordiales qui ont nui, qui nuisent et qui nuiront encore au développement et au progrès de la scène persane.



Cl. Photoglob. Intérieur de famille persane à Téhéran. A. C. Champagne.

Un fait, cependant, étrange et digne de remarque : tant que l'art dramatique persan, embryonnaire, se traduisit par des chants, des danses et des chœurs, profanes pour la comédie, sacrés pour le drame, tous les personnages, hommes et femmes, de ces spectacles, étaient tenus par des femmes. Jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, les hommes étaient aussi systématiquement éloignés des planches iraniennes que les femmes le sont aujourd'hui. Nous reviendrons, d'ailleurs, en temps et à lieu sur cette curieuse substitution, ses origines, ses causes et ses effets.

Quoiqu'il en soit, si, d'une façon relative, c'est-à-dire en se plaçant au point de vue de son développement



ASTRABAD.
Costume de ville des Persanes.
(Début du XIXe siècle.)



Le Persan, composition du XVIII[e] siècle.

scénique, le théâtre iranien a, depuis sa fondation, fait des progrès peu sensibles, il est hors de doute que, d'une manière absolue — pour le drame, s'entend — il est, de tous les théâtres connus, le plus éminemment national, celui en lequel, plus que dans aucun autre pays, vibre, pleure et se magnifie l'âme de la patrie, le deuil de ses martyrs et l'exaltation de sa foi.

D'autre part, son existence et sa vitalité, en dehors des lois que nous sommes convenus d'appeler « théâtrales », attestent et prouvent une originalité qu'on chercherait vainement dans la littérature dramatique d'un autre pays.

A nous, qui sommes habitués à un art tout différent, ces lamentations dramatiques tournant sans cesse autour d'une même action, ces doléances théâtrales racontant la vie et la mort des mêmes protagonistes, paraîtraient peut-être — malgré la magie d'un langage et la splendeur des scènes qui en découlent — fastidieuses et monotones, comme sauvages et barbares sembleraient les spectacles religieux populaires qui s'ensuivent : ces spectacles où le peuple lui-même, acteur et spectateur, se baigne dans son sang pour la plus grande gloire de ses Imams vénérés.

Mais, pour qui a pénétré et compris l'âme de la Perse, ces représentations et ces autodafés constituent toute la psychologie d'un pays qui, par ces spectacles, arrive à donner corps à ses rêves d'art et de croyance. C'est ainsi seulement qu'il faut envisager les *Tébasiés* et le *Spectacle populaire religieux du 10 Mouharrem*. Toute autre façon de voir nuirait à l'impartialité du jugement. Autant vaut alors critiquer les moines chrétiens qui, pour la gloire du Christ, font pénétrer dans leurs chairs les pointes acérées du cilice pénitentiel. Le Persan, lui, honore ses prophètes en répandant son sang. Le but et l'exaltation sont les mêmes.



Composition du XVIII[e] siècle.

Comme au XIV[e] siècle, nos *Mystères* présentaient l'expression littéraire et dramatique la plus haute de la foi chrétienne, ainsi les *Tébasiés* sont encore de nos jours la manifestation théâtrale la plus noble du sentiment religieux persan. Ce sentiment, aussi vivace qu'aux premiers jours, est tellement entré dans les mœurs, s'est tellement identifié avec la race, qu'il fait pour ainsi dire partie intégrante de la nation. Le Coran et l'Etat sont si intimement liés, fondus dans l'esprit des coreligionnaires que l'un ne saurait être compris ni accepté sans l'autre. Un libre-penseur, là-bas, serait aussi flétri, aussi déshonoré que le soldat qui, chez nous, aurait fait acte de désertion. Bien plus que le Turc, le Persan est fanatique.

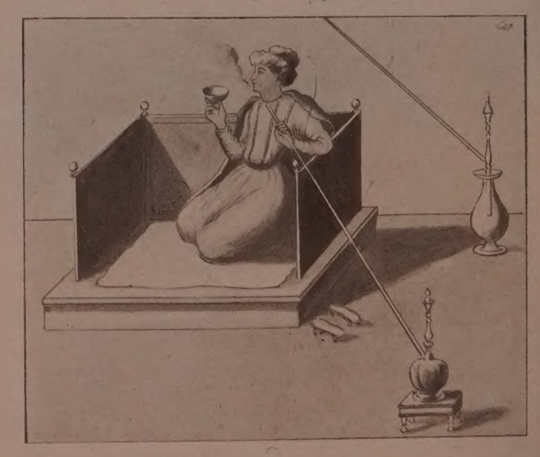
Habillement des *Perssiens*.
D'après une curieuse estampe du XVIII[e] siècle.

La religion chîite qu'il professe est à l'islamisme ce que la religion catholique est à l'hérésie protestante. Le schisme est venu de lui, mais son hétérodoxie intransigeante et tenace, une et sans concessions, s'est, devant les différentes sectes musulmanes qui se fondèrent depuis, transformée en orthodoxie. C'est encore en Perse que les lois de l'islamisme sont le plus rigoureusement observées. A cette fidélité s'ajoute le charme d'une poésie que ne reconnaît pas la croyance turque. Le Persan, en effet, envisage la mort de ses Imams comme une expiation. C'est pour le rachat des âmes que Hassan et Husséin ont subi le martyre. Un souffle chrétien semble être passé sur la religion chîite et élargi ses sentiments croyants, reniés par les Turcs, qui ne les trouvent pas conformes à l'esprit du Coran. Et pourtant on peut dire que les Persans sont les catholiques du mahométisme, comme les Turcs et les Arabes en sont les hérétiques et les protestants.

Ces divergences expliquent l'animosité que les Turcs nourrissent contre les Persans, et réciproquement. Il n'est pas jusqu'aux farces, jusqu'au spectacle des marionnettes où cette animosité ne se fasse jour. Nous avons vu, dans le *Théâtre Turc*, que le Persan tient sur la scène osmanlie le même rôle que nous prêtons à « l'Anglais » dans notre répertoire. Le Persan le rend bien à l'Osmanli, auquel il s'attaque sur les planches comme à une véritable tête de turc et qu'il charge des rôles le plus franchement ridicules.

Nous allons donc passer successivement en revue les genres qui se rattachent à la comédie, soit :

1° Le théâtre de *Ketchel Pehlivan* ou des marionnettes persanes ; 2° Le *Teklid* ou la pantomime ; 3° La *Temashâ* ou la farce ; 4° La Comédie proprement dite. Et le genre qui se rattache au drame, soit : 5° Les *Tébasiés*, ou tragédies religieuses.



Perssiene fumant, avec ses pipes,
d'après une curieuse estampe du XVIII[e] siècle.



Ketchel Pehlivan

THÉATRE DES MARIONNETTES PERSANES

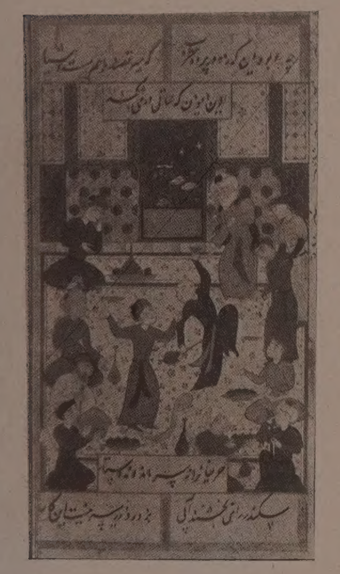


Ketchel Pehlivan (type du Diable).
L'*Afrite Sia*, par Hassad-Oullah-Ech-Chirazi.
(Bibliothèque Khédiviale du Caire).

Nous sommes bien aise d'être les premiers à présenter en France le Théâtre des Marionnettes Persanes, appelées en Perse *Ketchel Pehlivan*, ou encore *Pentj*. Les rares auteurs qui en ont parlé l'ont fait de façon si succincte qu'ils ne nous ont réellement pas retracé la physionomie du *Polichinelle* persan.

Dans son ouvrage : *Voyages en Perse et autres lieux de l'Orient*, Chardin qui, le premier, nous a parlé « des exercices et des jeux des Persans » (chapitre XII, tome III) mentionne bien « les joueurs de marionnettes », mais ne s'étend pas autrement sur les représentations de Ketchel Pehlivan. — De nos jours, pas plus A. Chodzko, chargé, autrefois, de cours de langues orientales au Collège de France, que M. Alphonse Cillière, ancien attaché au ministère des affaires étrangères, actuellement consul de France à Constantinople, ne se sont étendus, dans leurs études sur l'art dramatique iranien, sur la psychologie du Karagueuz persan et ne nous ont donné un aperçu de sa troupe et de son répertoire. — Dans ses *Marionnettes et Guignols*, notre confrère M. Ernest Maindron, si documenté pourtant sur le Karagueuz turc, s'exprime ainsi au sujet des marionnettes persanes : « Karagueuz existe en Perse, où on l'appelle, je crois, Pendj ; je ne trouve sur lui aucun renseignement, et je m'en excuse. »

Comme en Turquie, comme en France, comme dans tous les pays de l'Europe, il existe aussi, en Perse, un théâtre de marionnettes. Découpés sur le patron des marionnettes turques, les pantins de la Perse sont en baudruche coloriée et se meuvent à l'aide d'un grand bâton assujetti à un trou percé au milieu du ventre. La mise en scène est identique à celle du théâtre de Karagueuz. Même disposition du guignol, même jeu des lumières, même toile blanche tendue derrière laquelle se profilent les silhouettes comiques.



Récréation de personnages persans au son de la musique, d'après une enluminure de manuscrit persan.

Comme Karagueuz, Ketchel Pehlivan fait fi d'Aristote et de ses unités de temps et de lieu, mais les changements de décors, au lieu d'être, comme dans Karagueuz, annoncés par les personnages en scène, sont indiqués par un bateleur qui, devant le guignol, dirige un orchestre — dont il fait lui-même partie — composé de trois musiciens : un *néï* (fifre), un *tumbelek* (tambour double, en cuivre) et un *laüto* (espèce de violon). Par contre, mieux et plus que son confrère ottoman, Ketchel respecte l'unité d'action. Aussi ce sont de véritables petites pièces que celles qui composent son répertoire et non plus des attelanes sans suite comme dans la scène osmanlie.

Tout porte à croire que l'origine des marionnettes persanes — ainsi, d'ailleurs, que celle de tout le théâtre iranien, drame et comédie — remonte à la plus haute antiquité et date de la conquête de la Perse par les Macédoniens. Il est même plus que probable que *Karagueuz* ne soit lui-même un fils naturel de *Ketchel Pehlivan*. La distance, en effet, n'était pas grande des plaines de l'Iran au plateau d'Altaï, ce berceau des Turcs qu'ils devaient bientôt quitter pour fondre sur l'Asie, l'Afrique et l'Europe.

Si l'on considère en philosophe la psychologie des marionnettes orientales, on ne peut qu'être frappé de la filiation qui existe entre ce que la morale de nos jours est convenue d'appeler la lubricité des personnages, et la conception très haute que les anciens se faisaient de la puissance virile. Ne faudrait-il peut-être pas, avec Champfleury, voir dans les jeux phalliques conservés depuis l'antiquité ainsi que dans les actes de Karagueuz, une source détournée des lois de la reproduction ? Tout le monde connaît les fameuses fêtes grecques de Dyonisios, inventées en l'honneur de la procréation et symbolisées par les organes où elle se concentre. Nulle arrière-pensée de concupiscence, encore moins de libertinage, ne vint jamais se mêler à ces processions, considérées comme un hommage rendu à des objets sacrés. C'était un véritable culte voué à la puissance régénératrice, qui apparaissait aux yeux de l'Hellas antique comme la première et la seule digne de l'adoration humaine. Ces fêtes, naturellement, s'imposèrent en pays conquis. L'esprit assimilateur des Perses adapta à ses coutumes les mœurs du vainqueur. Il est bientôt copié par les Turcomans. De cette façon s'expliquent les répertoires de Ketchel et de Karagueuz. Ils ne seraient que l'imitation, non épurée par la morale évangélique, du concept hellène, appliqué aux besoins d'une autre race et transplanté dans un milieu différent.

Comme pour la troupe de Karagueuz, les personnages de Ketchel sont en nombre illimité. Ce nombre dépend des moyens dont dispose l'entrepreneur, communément beaucoup plus pauvre en Perse qu'en Turquie. Mais si miséreux soit-il, l'impresario a besoin de cinq personnages pour donner une représentation régulière. De là le nom de *Pendj* qui, en persan, veut dire *cinq* et qui souvent remplace celui de « Ketchel » pour désigner les marionnettes. Ces personnages sont *Ketchel Pehlivan*, *Cheïtan*, *Rustem*, *Akhond* et *Zen*.

Ketchel Pehlivan, le prototype des marionnettes persanes, est au guignol iranien ce que *Polichinelle* est à notre scène. Son attribut distinctif, comme pour *Karagueuz*, est une calvitie complète, d'où son surnom *Ketchel*, qui signifie *chauve*, appliqué à son nom *Pehlivan*, qui veut dire athlète, lutteur, héros. De tous les protagonistes des marionnettes, *Ketchel* est, sans contredit, le plus fin, le plus insinuant. Bien plus rusé que Karagueuz, il emploie au service de ses passions la diplomatie des opprimés.

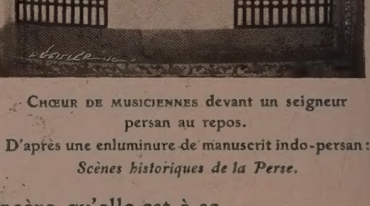


Joueurs de Harpe, d'après une enluminure de manuscrit persan.



Ketchel Pehlivan (type de Rustem).
Saltimbanque, par Kafour (Bibliothèque Khédiviale du Caire).

Il reflète bien, en ce sens, le caractère national, très perspicace et très observateur. Tout envahi, tout dominé qu'il ait été pendant des siècles, le Persan a toujours eu conscience de sa supériorité intellectuelle et sociale, qui se base sur un passé riche en chefs-d'œuvre et glorieux de victoires. S'il a feint de se soumettre, c'était pour mieux soumettre son vainqueur. Sa révolte intérieure ne se manifeste par aucun éclat. Les armes qu'il emploie pour imposer ses mœurs et son langage aux conquérants qui pénètrent chez lui n'ont rien de tranchant : ce sont la ruse et la patience, soutenues et dirigées par le sentiment très haut placé de sa propre valeur. Et cette tactique qui fait, en somme, du Persan un diplomate aussi profond qu'adroit, lui a toujours réussi. Quels qu'ils aient été, ses maîtres ont fini par se soumettre à ses lois. Alexandre et ses Macédoniens, le kalife Omar avec ses Arabes, Tamerlan et les Mongols, Eskender et ses Turcomans subirent, tous, sans exception, l'ascendant du vaincu. Aucun d'eux ne sut lui imposer ni son langage, ni ses coutumes. Par contre, avec une habileté inouïe faite de persuasion et le charme magique d'une langue — qui serait comme la langue italienne de l'Orient — le Persan dicte des volontés tout en ayant l'air d'en recevoir. Naturellement, *Ketchel Pehlivan*, le héros populaire en qui vit l'âme du pays, hérite, en fils légitime, de cet esprit insinuant et de cette insigne adresse. Par malheur, la condensation de ces qualités, faite en vue de l'optique théâtrale par des entrepreneurs ignares qui ne visent qu'à amuser la galerie, déforme le type national. Toute psychologie sommaire et superficielle mène, outrancièrement, à l'exagération, sinon à la charge. Ici, l'exagération prend des proportions telles que les qualités se changent en défauts, les vertus en vices. L'esprit insinuant devient de l'astuce, l'insigne habileté une profonde hypocrisie. Aussi oncques vit-on sur scène de marionnettes bonhomme plus faux et plus fourbe que *Ketchel*. A cette magistrale duplicité, il joint une diplomatie aussi rouée que savante. Il rendrait des points à Metternich. Sa connaissance du cœur humain, son savoir des textes sacrés, son étude des poètes persans, font de *Ketchel* le type le plus curieux, le plus intéressant, le plus accompli des théâtres de marionnettes. Il est autrement instruit, savant et renseigné que Hadiyvat, fin comme l'ambre, pourtant. Sa passion dominante est de faire naître le désir dans le cœur de la femme... et des mignons, aussi. A l'encontre de Karagueuz, dont la sensualité court droit au but sans prendre aucun ménagement, celle de Ketchel Pehlivan s'enveloppe d'un raffinement exquis et sait faire patience. Pour arriver au même résultat, l'un n'emploie que des mots obscènes, l'autre n'émet que des expressions choisies : c'est par des raisons lubriques que Karagueuz assouvit sa passion, c'est par les raisons du cœur que *Ketchel Pehlivan* obtient identique succès. Karagueuz se moque de la religion et ne cite les poètes que pour les parodier, Ketchel trouve, au contraire, dans la poésie de la religion et la religion de la poésie ses arguments les plus persuasifs. L'un est un jouisseur franchement cynique et cyniquement canaille, l'autre est un « arriviste », hypocritement jouisseur et faussement dévot. Un de ses plaisirs favoris, après celui d'allumer et d'attiser, chez le sexe faible, le feu de la concupiscence, consiste à jouer les tours les plus pendables aux mollahs et aux *akhonds* (chefs de paroisse) chez lesquels il s'installe, qu'il pille et qu'il gruge avec un aplomb imperturbable et si bien joué qu'il arrive à leur faire croire à une fatalité malchanceuse et inéluctable dont il se prétend lui-même la première victime. Sa doucereuse manière de s'insinuer dans les cœurs, de s'introduire dans les familles, de prendre le bien d'autrui, de convoiter la femme du prochain, a plus d'un point de ressemblance avec celle de Tartufe. Même est l'onction des gestes, même le sophisme des avances, même la grandiloquence des phrases, mais *Ketchel Pehlivan* a une audace dans l'attaque, une dextérité dans les actes, inconnues au commensal d'Orgon, audace et dextérité qui déconcertent, car avant que l'Elmire persane soit revenue de l'émotion voluptueuse imposée à ses sens surpris, elle a devant les yeux un être humble et pieux qui lui parle d'Allah et prône la chasteté avec une conviction tellement sincère qu'elle est à se demander si elle n'a pas été le jouet d'une hallucination.



Chœur de musiciennes devant un seigneur persan au repos.
D'après une enluminure de manuscrit indo-persan : *Scènes historiques de la Perse*.

Ketchel Pehlivan n'a pas, comme Karagueuz, un costume traditionnel. Chaque entrepreneur l'habille à sa façon et pour les besoins de sa cause. Comme il a les dehors du plus pieux des croyants, on le voit communément accoutré en mollah ou en akhond. Le public le reconnaît tout de suite à la calvitie complète qui le caractérise

Cheïtan, le diable, Lucifer, Satan (de l'hébreu *satan*), représente le tentateur des marionnettes persanes. A ne considérer que les coups de bâton qu'il distribue à tort et à travers et la justice très arbitraire qu'il exerce, ce fantoche a des points communs avec le *Zeïbeck* du Karagueuz. Mais si on analyse les motifs qui le font agir, son rôle prend une autre envergure que celui du *Croquemitaine* ottoman, dont il est l'antipode. C'est le génie du mal, le Méphistophélès de la boutique, et, comme tel, tous ses efforts tendent à faire triompher le vice. Après avoir mis au cœur de Ketchel tel désir malsain, telle convoitise inavouable, il continue son œuvre de perdition auprès de l'objet de ce désir, de cette convoi-



Danse de Cheiks, d'après une enluminure de manuscrit indo-persan : *Scènes historiques de la Perse*.

tise. Il multiplie démarches et tentations, couvre de roses ses embûches et n'a de cesse qu'il n'ait atteint son but : faire le mal pour le mal. Il rentre alors dans la coulisse, jouir en connaisseur de son œuvre néfaste. Il n'est jamais la dupe de personne : *Ketchel Pehlivan* lui-même, malgré sa diplomatie, trouve à qui répondre. Loin d'avoir la brusquerie du *Bachi-Bozouck* turc, son verbe, comme celui de son compère *Ketchel*, se ressent de la finesse persane et dégénère, en la circonstance, en une magistrale duplicité.

Rustem (1), nom du célèbre héros persan, appliqué à l'un des pantins du théâtre des marionnettes.

A la pensée que le nom de *Rustem* personnifie, en Perse, la force et la virilité, on est à se demander si ce fantoche ne synthétise pas, en une forme décente, le symbole de la puissance génératrice. Tout porte à croire, — pour qui connaît le personnage, — que ce pantin, découpé primitivement sur le patron de l'emblème procréateur, a subi une transformation due, sans doute, à la supériorité du persan sur le turc de l'Asie-Mineure et de l'Algérie, qui continue à exhiber le Karagueuz physiquement obscène des premiers âges. Quoiqu'il en soit, *Rustem*, au guignol iranien, représente le génie de la procréation. Il n'est pas de prouesses érotiques dont il ne soit capable. Il accepte toutes les gageures, tous les défis amoureux avec une aisance à faire pâlir don Juan lui-même. Il laisse loin derrière lui les mille et trois conquêtes du séducteur espagnol. Il va au-devant de l'objet de ses désirs avec une brutalité consciente de son énergie et des lois de la nature. Quoiqu'au premier abord il rappelle Karagueuz, il s'en éloigne sensiblement dès qu'on l'approfondit. Karagueuz est dépravé, lubrique, libidineux ; *Rustem* est sain de cœur et d'esprit et la vie pour lui ne s'affirme que par la force. Preuve de plus qu'il dérive des processions dyonisiaques. Comme les Grecs ne voyaient nulle malice dans l'exhibition des emblèmes phalliques, ainsi *Rustem* ne mêle aucune idée de volupté à la grande règle qui régit le monde. C'est l'homme de l'âge d'or transporté au théâtre des marionnettes. Rival né du héros des marionnettes, son rôle, pourtant, consiste à mettre du cœur au ventre de Ketchel et à partager avec lui les faveurs des femmes. Cheïtan n'a garde devant l'indécision ou les scrupules de Pehlivan de lui placer sous les yeux l'antagonisme de Rustem, dont les appétits jamais satisfaits excitent sa jalousie et finissent par avoir raison de sa conscience.

Danse religieuse au son des flutes et des tambours.
D'après une enluminure de manuscrit persan.

L'Akhond est, en Perse, une sorte de professeur de village, mi-pion et mi-théologien. A ces fonctions quasi-religieuses et honorifiques, il cumule, habituellement, celles plus lucratives de maire de l'endroit. Au gré de l'entrepreneur, il s'appelle, au Guignol, *Hassan Hodja* ou *Mehmet Hodja*. Il tient au théâtre de *Ketchel* la place que le *père noble* tient au théâtre de *Karagueuz*, avec la différence que le personnage frise la comédie plutôt que la farce. Aussi le verrons-nous franchement comique dans la *Temashâ*. Il se laisse piller, voler, prendre sa femme ou sa fille, mettre même à la porte de chez lui, non par bêtise, mais par bonté d'âme. Sa douce philosophie n'a d'égale que son appréhension d'être dérangé dans ses petites manies et ses chères études. Aussi le dérange-t-on de ses habitudes et de son travail ! Sganarelle toujours, il joue peu ou prou les Arnolphes. S'il est parfois battu... et content, il impose le moins souvent possible son amour sénile aux Agnès persanes. Aussi, à l'encontre de son confrère ottoman, il n'est jamais grotesque. Son esprit, son savoir aident au développement des scènes avec Ketchel, et, de sa surprise — lui qui connaît tout — de rencontrer son maître, jaillit un comique inconnu aux marionnettes osmanlies. On se figure la joie des spectateurs lorsque l'*Akhond*, subjugué par l'omniscience de Ketchel, verse peu à peu dans ses sophismes, se met à boire, à chanter, à danser. Pour qui connaît les lois du Coran, qui défendent l'usage du vin, le comique de la situation revêt un tour malicieux qui ne manque pas de charme, et — toutes proportions gardées — rappelle le plaisir qu'on prend à voir Polichinelle rosser le commissaire.

Zen se traduit littéralement par le mot : *femme*. Ce personnage des marionnettes persanes représente communément la femme ou la fille de l'akhond, parfois aussi une danseuse, parfois une courtisane qu'aucun lien de parenté ne rattache au théologien. Il est facile à deviner que *Zen* fait l'objet des désirs de Ketchel et des convoitises de Rustem, et que de ce fait l'action théâtrale pivote presque toujours autour d'elle. Ainsi que les autres fantoches de ce théâtre, Zen subit l'ascendant de l'esprit national. Loin d'être dévergondée comme la femme du théâtre de Karagueuz, Zen est innocente et très chaste. Jeune fille, elle rendrait des points à l'amoureuse de Daphnis ; femme, elle adore son mari et n'a d'autre cure que de le rendre heureux. Mais cette pudeur et ces vertus domestiques ne sont que des piments de plus pour nos deux libertins qui, pour en venir à bout, mettent toute l'astuce de leurs moyens. De là quelques

(1) *Rustem*, nom du général persan qui tenta l'impossible pour sauver son pays de la domination des Khalifes arabes.

Dessin de M. Zaccheo.



Ketchel Pehlivan (type de la Zen).
La Péri (Ecole de Mani) (Bibliothèque Khédiviale du Caire).

Dessin de M. Zaccheo.



Ketchel Pehlivan (type de l'Akhond).
Portrait du Derviche Nour Ali (École de Mani)
(Bibliothèque Khédiviale du Caire).

scènes délicieusement osées, avec des réparties de l'esprit le plus fin, dans une langue châtiée, pimpante, imagée. Jamais une parole ordurière, un propos équivoque, un geste obscène, mais des sous-entendus, des demi-mots; des phrases à double entente qui en disent plus long que toute la lubricité de Karagueuz.

On voit par la psychologie de ces cinq marionnettes que le théâtre iranien dispose de sérieux éléments de comique, éléments tels que développés normalement sur une scène régulière, ils lui assigneraient, haut la main, la première place parmi les marionnettes orientales.

A ces cinq fantoches, l'entrepreneur ajoute, ordinairement, celui de l'*Osmanli*, le turc, qui, ainsi que nous l'avons vu, joue au guignol persan le même rôle ridicule que le persan tient au guignol turc.



ESTHÉTIQUE DU THÉATRE DE KETCHEL. — On doit en convenir, nous voilà loin du théâtre de Karagueuz. Nous avons sous les yeux des pièces de théâtre, un peu étranges, sans doute, avec l'intervention du diable et le tempérament de Rustem, mais qui diffèrent sensiblement des attelanes du théâtre de Karagueuz. Si la psychologie du Tartufe persan paraît sommaire et monocorde, il n'en est pas moins vrai qu'elle résulte de la connaissance des cœurs et de l'expérience des choses. Et puis, à cette hypocrisie de Ketchel qui ne se dément pas un seul instant et qui jusqu'au dernier moment garde un décorum absolu, s'ajoute une entente canaille des affaires. Elle complète le personnage. Dans les moments les plus critiques, Ketchel garde un sang-froid imperturbable. Il spécule sur les sentiments, il suppute les bénéfices matériels qu'il en pourra tirer sans préjudice aucun des avantages moraux qu'il compte en recueillir.

Toutes les pièces de ce répertoire sont plus ou moins taillées sur le même patron. Partout et toujours, Ketchel triomphant de tout et de tous. Rien ne résiste à son machiavélisme : à lui seul il viendrait à bout de la résistance la plus obstinée, car il se double d'un mysticisme tout oriental et de dehors patelins qui conquièrent la confiance. C'est ainsi que, dans une pièce, il aime la fille de l'Akhond, pénètre chez lui, le charme par ses belles manières, le grise avec du hachich et enlève la Zen. Ainsi que dans une autre pièce « il se dévoue » jusqu'à donner « une progéniture » à l'Akhond, sur le point de divorcer avec sa femme, la Zen, accusée d'être stérile. *Ketchel se sacrifie pour la tranquilité et le bonheur des deux époux* (sic).



Assemblée de dames en récréation
(D'après une enluminure de manuscrit indo-persan : *Scènes historiques de la Perse*).

Comme pour les marionnettes turques, aucune de ces pièces n'est imprimée. Quoique toutes grivoises au fond, leur forme, toujours correcte, ne fait poindre malice qu'à bon entendeur : les yeux et les oreilles chastes peuvent les voir et les entendre et y prendre plaisir selon leur compréhension. Téhéran, Chiraz et Tauris ne connaissent pas les marionnettes persanes sous le nom de « Ketchel Pehlivan », mais sous celui de « Schah Sélim ». L'esprit des deux scènes est le même, avec la différence que les personnages de *Schah Sélim* au lieu d'être en baudruche, sont en bois comme nos marionnettes et, comme elles, se meuvent dans un véritable guignol. La Perse, comme la Turquie, n'a jamais possédé un théâtre spécial pour ses marionnettes. Il convient d'ajouter que Ketchel Pehlivan est bien moins populaire dans le royaume du shah que Karagueuz dans l'empire du sultan. Rarissimes sont de nos jours les représentations de Ketchel. Depuis 1860, elles tendent de plus en plus à disparaître. Téhéran et Tauris n'ont pas applaudi le mauvais sujet depuis plus de trente années. L'unique impresario de « Schah Sélim », de passage à Tauris l'hiver dernier, est mort du choléra. Il n'est plus dans toute la Perse qu'un seul entrepreneur de Ketchel. Suivant son caprice, il fait parfois la navette entre Ispahan et Yezd, et établit son quartier général dans la banlieue de ces deux villes, aux approches du *Nourraz*, la fête de l'année scolaire. C'est dire que, comme chez Guignol, les enfants forment le public habituel de ces spectacles, absolument gratuits. Donne qui veut et qui peut. Aussi le théâtre de Ketchel ignore les préparatifs du théâtre de Karagueuz. Toujours ambulant, il installe sa scène minuscule, montée en un clin d'œil, dans un champ, un jardin, une place publique, éclairés, pour la circonstance, de quelques torchères en bois de résine. Un des aides de l'entrepreneur, en costume de carnaval, la figure passée au jaune d'œuf, parcourt les rues à dos d'un âne, et, battant du tumbelek, fait l'annonce du spectacle. La représentation dure deux heures environ. On y joue, ordinairement, de deux à trois pièces. Aux entr'actes, l'impresario et ses acolytes viennent offrir au public un spectacle d'un autre ordre. Les divertissements de ces entr'actes ont, depuis près d'un demi-siècle, pris de telles proportions qu'ils ont donné naissance au *Teklid*. Ce nouveau genre de plaisir n'a sans doute pas peu contribué à la décadence artistique de Ketchel Pehlivan, qu'il est en train de supplanter. Ainsi que Karagueuz, Ketchel a fait des soirées en ville. Avoir la troupe des marionnettes persanes chez soi ne coûtait qu'un toman (8 fr. 80). C'est chez de notables commerçants qu'il donnait ses « Premières ». Quelle joie, alors, pour les femmes de l'henderoun ! Derrière les grands grillages de bois, elles se prélassaient à la psychologie machiavélique de Ketchel, qu'elles estiment à bon droit plus « serpent » que la femme. Mais ces soirées particulières ont subi le contre-coup des représentations publiques. Faute d'entrepreneurs, Ketchel n'est plus, comme autrefois, invité à ces fêtes privées : circoncisions, accordailles, mariages, qui ne pouvaient se donner sans lui. Le *Teklid* et ses bouffonneries l'ont remplacé dans le monde comme ils l'ont détrôné à la scène. Et cela est bien regrettable, tant au point de vue littéraire qu'au point de vue artistique.



Danses de Derviches
(d'après une enluminure de manuscrit indo-persan : *Scènes historiques de la Perse*).

LA COMÉDIE

HISTORIQUE



En-tête original d'un programme de Temascha.

Comme chez tous les peuples d'Orient et d'Occident, la musique et la danse ont présidé, en Perse aussi, à l'éclosion de l'art dramatique. Bien avant que l'Iran se fut assujetti aux lois du Prophète, ces divertissements étaient en grand honneur parmi le peuple dans la célébration de ses rites sacrés. Tout porte à croire qu'ils aient été importés en pays conquis par les vainqueurs de la bataille d'Arbelles. En dehors de la Palestine, le paganisme était universellement répandu et la Perse suivait la religion de Zoroastre. La danse, à cette époque, était moins un art d'agrément pour le plaisir des yeux qu'un besoin du cœur pour l'affirmation des croyances. Elle résumait une prière et semblait être l'essor de l'âme vers la divinité. Suivant les cérémonies, les danses revêtirent un caractère sacré ou profane, devinrent liturgiques ou voluptueuses. Sous les Khalifes, des vers chantés viennent se greffer à ces danses : couplets hiératiques ou chansons lascives accentuant la différence, bien distincte déjà, des deux genres. Et pendant que ces danses et ces chants président publiquement à toutes les fêtes religieuses, tristes ou gaies, le théâtre s'en empare et n'offre que le côté profane de ces plaisirs. Pendant des siècles, la scène persane reste stationnaire et ne se manifeste que par des pantomimes dansées, entremêlées de chansons. Ce n'est qu'à la fin du XVIII[e] siècle seulement que le dialogue vient corser le spectacle. Dès ce jour, l'art dramatique persan est fondé.

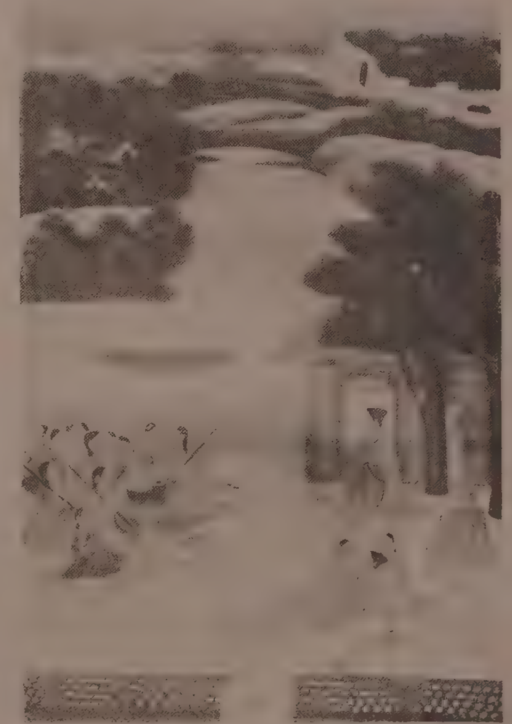


Actrice arménienne jouant le rôle de Zen, dans une comédie persane *(la Nièce du Kodja)*.

Chardin, dans l'ouvrage déjà cité : *Voyages en Perse et autres pays de l'Orient*, parle ainsi, le premier, de ces plaisirs : « Les musiciens et les danseuses sont les mimes ou les comédiens des Orientaux, ou, pour mieux dire, ce sont leurs *opéras*, car on n'y fait que chanter des vers et la prose n'entre point dans leurs chants. »

Au mois de mars 1673, il lui est donné d'assister à un spectacle persan et c'est en ces termes qu'il nous en fait la relation :

« Les plus nouvelles actrices ouvrent la scène, qui commence par la description de « l'amour, dont elles dépeignent les appas et l'enchantement, et représentent ensuite « les passions et la fureur, ce qu'elles entremêlent d'épisodes, qui contiennent de « portraits de beaux garçons et de belles filles, vifs et touchants au delà de ce qui se « peut imaginer, et c'est là, d'ordinaire, le premier acte. On voit, au second, la troupe « séparée en deux chœurs, représentant l'un les poursuites d'un amant passionné, l'autre « les rebuts d'une fière maîtresse. Le troisième contient l'accord des amants, et c'est « là-dessus que les actrices se passent la voix et les gestes. Les chanteurs et les joueurs « d'instruments sont debout aux endroits passionnés, et s'approchent d'elles plus ou « moins, quelquefois jusqu'à crier dans leurs oreilles pour les animer, avec quoi elles « sont mises comme hors d'elles-mêmes et transportées ; mais c'est là aussi où les yeux « et les oreilles en qui il reste quelque pudeur, sont obligés de se détourner, ne pouvant « soutenir ni l'effronterie, ni la lasciveté de ces derniers actes. »



Musiciens, Jongleurs et Comédiens en représentation devant un grand personnage persan.
(D'après une enluminure de manuscrit indo-persan).

Clichés Ad. THALASSO.

S'étendant sur la profession des danseuses qu'il nous dépeint, Chardin nous apprend qu'elles étaient toutes des courtisanes et qu'elles formaient, rien qu'à Ispahan — alors capitale du royaume — une corporation de quatorze mille femmes, toutes enregistrées et dirigées par une *supérieure*.

Toutes ces femmes, jeunes, belles et fort riches, ne se vouaient à la danse que pour faire valoir la ligne de leur corps et la plastique de leurs poses. Elles se servaient de leur art pour « se lancer » et la danse, à vrai dire, n'était que l'occasion et le moyen de s'entourer d'adorateurs et d'amants dont le nombre ne faisait qu'accroître leur renom et leurs prétentions.

L'illustre voyageur se complaît amoureusement à décrire la richesse de leurs costumes et la beauté de leurs parures. C'est un fouillis de chairs blondes et roses drapées de brocart et de soie et ruisselant de rubis et d'émeraudes.

Dans son ouvrage *Spettacoli Orientali*, le Dr Brozzi donne de très curieux renseignements sur la troupe des danseuses royales.

Cette troupe se composait de vingt-quatre ballerines, toutes courtisanes, d'une beauté remarquable, et très versées dans l'art de la danse. Chacune d'elles avait un « hôtel » particulier, meublé avec un luxe inouï, recevait annuellement, comme « argent de pantoufle », une somme de 1.800 francs, et touchait une forte indemnité pour l'entretien de sa maison.

Une particularité qui prouve à quel point ces danseuses étaient méprisées et caractérise leur condition sociale, c'est qu'on ne les appelait jamais par leur nom, mais par le prix de leur tarif vénal. Ainsi, au lieu de *Kiossem*, *Assoumani* ou *Khalissa*, on disait la 12 tomans, la 10 tomans, la 8 tomans.



Personnage de comédie persane.

Les femmes, à cette époque, avaient en Perse le monopole de la danse et de la comédie. A l'encontre de ce qui se passe de nos jours, les rôles d'hommes mêmes étaient tenus par les femmes.

Ce n'est qu'un siècle après Chardin, à l'avènement au trône de la dynastie des Kadjars (en 1794) que l'action de la comédie, entrant dans une période de formation, fait le premier pas dans l'art dramatique avec les *temasha* d'une part, les *tébasiés* d'autre part.



Comédie persane. — Enfants danseurs habillés en femmes.



Personnage de comédie persane.

Le premier Shah de cette dynastie — la dynastie régnante — Agha Mohamed Khan, très fidèlement soumis aux lois de la religion chîite, abolit les prérogatives dont, jusqu'alors, jouissaient les courtisanes, et des peines très sévères furent édictées contre celles qui enfreindraient la loi que « la femme ne doit pas paraître en public ». Plus de danseuses, plus de chanteuses, partant plus de spectacles.

Cela ne faisait point l'affaire du peuple dont le pays, pendant quinze ans (de 1779 à 1794), avait été le théâtre d'une guerre civile des plus acharnées entre les Kourdes ou partisans de Kérim et les Kadjars ou partisans d'Agha Mohamed.

La paix revenue avec le triomphe final de Mohamed, qui méritait, d'ailleurs, sa haute fortune, les Persans avaient soif de distractions et de délassements. De ce désir qui — après la lutte terrible et sanglante — prenait les proportions d'un besoin, germa l'idée de faire jouer des pièces dont les rôles de femmes seraient tenus par des éphèbes.

Ce besoin donna naissance au *teklid* et *temashâ* d'une part, pour la comédie, à la *tébasié*, d'autre part, pour le drame.



Clichés Ad. THALASSO.

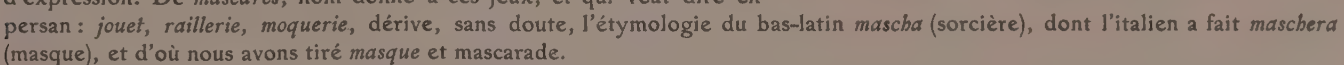
LE TEKLID



EN PERSE. — Une danse en présence du Shah. (Instantané.)
Danse du *Teklid*.

Teklid est un mot arabe qui signifie imitation.

L'origine du *teklid*, aussi ancienne que celle des marionnettes, prend sa source dans les *mascarés*, ces divertissements offerts aux spectateurs durant les entr'actes de « Ketchel Pehlivan ». L'entrepreneur, en personne, entouré de ses acolytes, venait faire des tours, dire des contes, réciter des dialogues, entremêlant ces bouffonneries de danses, de chants et de gambades. Les masques étranges que les acteurs se posaient sur le visage, rendaient ces divertissements aussi curieux qu'amusants. Ces masques glabres et invariablement tristes, contrastaient si comiquement avec les *lazzis* des artistes qu'ils paraissaient, pour ainsi dire, changer d'expression. De *mascarés*, nom donné à ces jeux, et qui veut dire en persan : *jouet, raillerie, moquerie*, dérive, sans doute, l'étymologie du bas-latin *mascha* (sorcière), dont l'italien a fait *maschera* (masque), et d'où nous avons tiré *masque* et mascarade.



Ces divertissements, qui ne s'offraient d'abord qu'en hors-d'œuvre, prirent petit à petit une extension et une importance telle qu'ils se suffirent bientôt à eux-mêmes. Ils se scindèrent alors du genre dont ils étaient issus et devinrent un spectacle d'un genre spécial, différent du tout au tout de celui des marionnettes.



LUTTEURS PERSANS, d'après une enluminure de manuscrit indo-persan : Dames et Seigneurs persans.

Le *teklid* était né : assemblage bizarre et sommaire de pantomime, de ballet, de chant et de dialogue.

Des *loutys* (comédiens) et des *baziguères* (bayadères), s'érigent en troupes et parcourent le royaume exploitant le genre nouveau. Les représentations ont lieu en plein jour, à ciel découvert, sur les places publiques, et comme pour Ketchel l'entrée est gratuite. A la fin du spectacle, l'entrepreneur, sa calotte à la main, fait le tour des assistants. On est libre de donner. Gare cependant au spectateur qui cherche à filer à l'anglaise avant qu'on ne lui ait demandé son obole. Le *louty* se tourne vers le délinquant et, sans le quitter des yeux, s'écrie d'une voix de stentor, comiquement terrible : *« Que celui qui se sauve soit l'ennemi d'Allah ! »* Il n'en faut pas davantage pour ramener le coupable à de meilleurs sentiments. Il se rassied à terre et attend, ses deux chaiis (9 centimes environ) à la main, le couvre-chef-sébile de l'impresario.

Avec le temps les troupes s'accrurent de nouvelles recrues, augmentèrent le nombre de leurs numéros. Les comédiens s'adjoignirent toute une ménagerie de chiens, de chats, de singes et d'ours savants : aux jeux déjà cités on ajouta des exercices acrobatiques. Bref, peu à peu, les représentations du *teklid* devinrent en Perse ce que sont chez nous les spectacles du Cirque. On emprunte même aux marionnettes les noms des principaux personnages. C'est ainsi que le gymnasiarque, homme fort et taillé en hercule, se fit appeler *Rustem*. Ainsi, également, que les comiques de la troupe prirent les noms de *Pendj* et de *Ketchel*. Ces derniers, sur la scène persane, ne sont pas sans une analogie d'autant plus frappante avec Footit et Chocolat que l'un se saupoudre la figure de farine et l'autre l'enduit d'une couche de suie. Tandis que le gymnaste fait ses tours de force au trapèze, sur le mât de cocagne ou sur l'échelle double, *Pendj* et *Ketchel* sont chargés d'amuser la galerie, ce dont ils s'acquittent fort consciencieusement, par des *lazzis*, des réparties pétillantes d'esprit, des gageures d'imiter l'équilibriste. Et ce sont des grimaces, des culbutes et des chutes à terre toutes les fois qu'ils tentent d'atteindre le trapèze, de grimper sur le mât ou de monter l'échelle. Leurs répliques, très égrillardes, sont surtout friandes d'actualités.

UNE DANSE NOCTURNE A MIANA, d'après un croquis original du prince Soltykoff, pour illustrer la relation de son *Voyage en Perse*.

Après eux viennent les chanteurs, les jongleurs, les lutteurs d'ours, les montreurs de chats, de chiens et de singes.

En somme le *teklid*, malgré un dialogue aux allures de comédie, constitue un spectacle plutôt qu'une représentation théâtrale. C'est aux entrepreneurs de *teklids* que recourent les Consuls et les notables commerçants lorsqu'ils veulent donner une fête chez eux. Malheureusement, les *loutys* croient, dans ces occasions, faire preuve de beaucoup d'esprit en affublant les éphèbes, chargés des rôles de femmes, de toilettes abracadabrantes qu'ils disent être européennes, et en tournant en ridicule des mœurs et des usages *frencks* qui, franchement, n'ont de grotesque que la fausse et prétentieuse imitation qu'on en fait.



TROUPE DE MUSICIENS PERSANS, d'après un croquis extrait de l'album de A. Orlowski (1812) pour illustrer le *Voyage en Perse* de Gaspard Drouville, colonel de cavalerie au service de l'empereur de Russie.



Musiciennes et Danseuses Persanes

LA TEMASCHA



LA FARCE

La « *temaschâ* » a porté au *teklid* le même tort que ce dernier a causé au théâtre des marionnettes. Elle est la revanche de Ketchel sur ces jeux de foire, dénués de toute forme d'art et de littérature, et qui n'ont rien de commun avec l'art dramatique. L'historique du *teklid* s'imposait cependant, car de ces spectacles est issue la *temaschâ*, mot arabe qui signifie *spectacle*, mais que nous traduirons littérairement par le mot : *farce*.

Au commencement du siècle dernier, quelques *loutys* du *teklid* auxquels étaient dévolus les rôles bouffons de *Pendj* et de *Ketchel* se reconnaissant — aux rires de la foule — des qualités de langage et d'attitudes qu'ils ne peuvent développer au gré de leur fantaisie, dans des rôles de pitres et de clowns, pensent s'unir, pour exploiter leur *vis comica*, en dehors de tout exercice acrobatique ou simiesque. L'idée de ces premiers « m'as-tu vu » persans leur paraît d'autant plus réalisable qu'elle n'exige aucune mise de fonds, leur fait répudier les animaux et leur savoir, et les dispense de s'entourer d'un tas d'équilibristes et de jongleurs qui gardent pour eux la meilleure part de misérables recettes. Ils se forment en troupes de trois, quatre acteurs au plus, et, parcourant le pays, au gré du hasard et de leur caprice, jouent les premières *témaschâs*. A dos d'âne, en costume carnavalesque, ils entrent dans un village, en font le tour, annonçant à sons de fifres et de *davouls* (tambourins), la représentation théâtrale qu'ils vont donner incontinent. Ce n'est plus le chariot, mais la cavalcade de Thespis chevauchant dans la lumière chaude du soleil qui pose ses rayons de soie sur des oripeaux minables et loqueteux. Comme pour le théâtre turc de *l'Orta Oyounou*, la scène n'a pas de décors et la salle se forme en cercle. Les spectateurs des premiers rangs s'asseoient à terre, ceux des autres rangs s'agenouillent ou restent debout. La place réservée au milieu du cercle forme le plateau.



Personnages de Teklid et de Temascha (Jeunes garçons danseurs).

Ce sont, d'abord, des pièces hâtives où un dialogue d'un esprit très vif n'arrive pas à sauver l'insignifiance d'une intrigue dérisoire ou le décousu d'une situation obscène. Ce premier pas dans la comédie persane rappelle la sotie de notre répertoire. A ces essais informes succèdent des farces. Le progrès devient sensible. L'intrigue se corse et s'épure, et les répliques vont plus droit au but. Un parler choisi, des belles manières remplacent la licence du langage, la grossièreté des gestes. Des personnages qui paraissaient en public dans le frais costume d'Adam, avant d'avoir croqué la pomme, consentent à se garnir les reins d'une ceinture faite en peau de chèvre ou de chameau. En même temps que la finesse et la fourberie du Karagueuz persan descendent de la toile des marionnettes sur les tréteaux de la foire, le comique pimpant de la « Commedia del l'arte » laisse poindre son oreille dans la farce iranienne. Aux vêtements sévères de la Perse, l'Arlequin de Bologne vient mêler son costume chatoyant et semble avec sa batte donner une autre direction au théâtre des « *Adjems* » (persans). Quel voyageur, quel impresario a importé d'Italie ce masque et ces grelots ? De cet assemblage d'éléments si divers où l'esprit d'Orient s'assimile et fait sienne la fantaisie italienne naît une farce hybride, curieuse qui progresse, s'affine, mais ne peut parvenir à briser sa chrysalide et à s'envoler comédie. Car la *temaschâ* iranienne est, du tout au tout, étrangère à la comédie mi-turque mi-persane de Mirza Feth Ali qui puise directement sa source et son inspiration dans le théâtre européen.

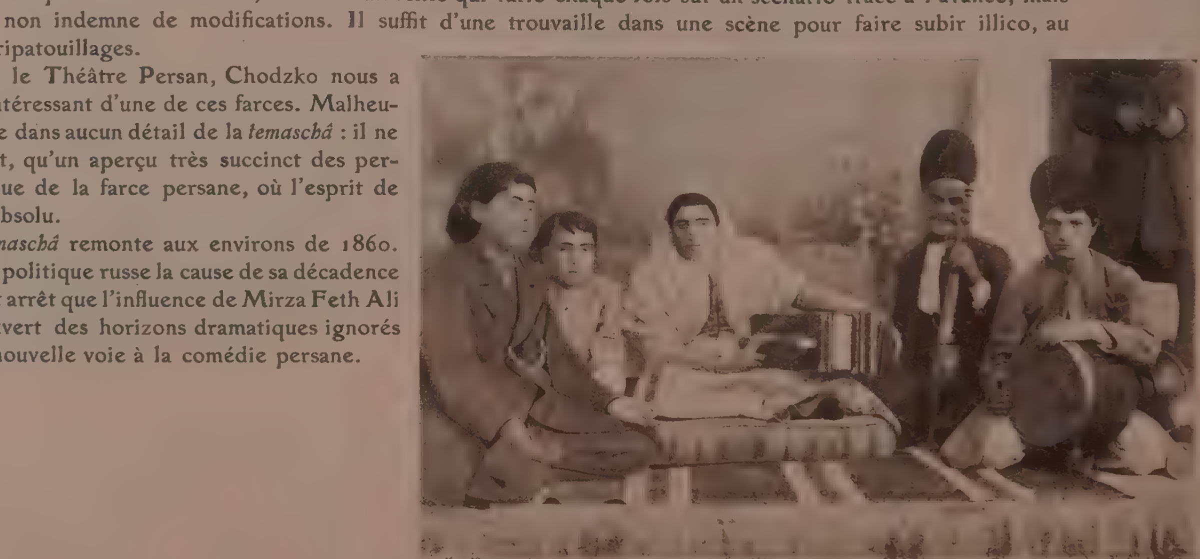
Personnage de Temascha (Jeune garçon danseur).

Comme pour le répertoire de la farce ottomane, aucune pièce du répertoire de la *temaschâ* n'a été imprimée. Si le fait est regrettable, les farces de ce répertoire étant autrement intéressantes que celles de l'*Orta Oyounou*, il se conçoit aisément. Livrés à leurs propres ressources, les *loutys*, suivant l'inspiration du moment, brodent un texte qui varie chaque fois sur un scénario tracé à l'avance, mais non indemne de modifications. Il suffit d'une trouvaille dans une scène pour faire subir illico, au canevas, les plus sérieux tripatouillages.

Dans une notice sur le Théâtre Persan, Chodzko nous a donné un scénario assez intéressant d'une de ces farces. Malheureusement, l'auteur n'entre dans aucun détail de la *temaschâ* : il ne nous offre, par conséquent, qu'un aperçu très succinct des personnages et de l'esthétique de la farce persane, où l'esprit de Ketchel règne en maître absolu.

L'âge d'or de la *temaschâ* remonte aux environs de 1860. Faut-il rechercher dans la politique russe la cause de sa décadence actuelle ou ne voir dans cet arrêt que l'influence de Mirza Feth Ali dont le théâtre ayant ouvert des horizons dramatiques ignorés prépare, lentement, une nouvelle voie à la comédie persane.

Clichés Ad. THALASSO.



Musiciens persans modernes





La Comédie de Mirza Feth Ali

Le dialecte *Azeri* qui se parle au Caucase russe et dans la Perse septentrionale, est aux langues turque et persane ce que l'idiome provençal est au français et à l'italien. Écrit dans ce dialecte, le théâtre de Mirza Feth Ali — quoique ne relevant pas directement de l'art dramatique persan — se rattache plus à lui, cependant, qu'à l'art dramatique turc, tant à cause de l'idiome dans lequel il a été composé que pour la traduction persane dont il a eu les honneurs.



Le Vizir du Khân de Lènkèrân (Scène de la Marmite).
Mlle X*** (Niça Hanum). M. G. Soulier (Le Vizir). Mlle Léon (Péri Hanum).

Mirza Feth Ali nous a été présenté, dans la *Revue Critique* du 19 mars 1883, par le directeur actuel de notre École des Langues Orientales, M. A. Barbier de Meynard.

Le Vizir du Khân de Lènkèrân.
M. Gustave Soulier (le Vizir).

C'est à l'étude documentée du savant orientaliste que nous puisons les détails ayant trait à la biographie de notre auteur dramatique.

Mirza Feth Ali Akhond Zadé (Zadé signifie enfant, rejeton) ainsi que son nom l'indique, était fils d'un akhond. Natif de Karadjah-Dagh, la Montagne-Noire, en Mésopotamie, il entra, jeune encore, au service de la Russie. Il ne tarda guère à être promu capitaine. Une mutation suivit ce grade et l'officier fut envoyé à Tiflis. Il y devint tout de suite un des habitués du théâtre que le Gouverneur général de cette ville, Woronsow, avait fait construire en 1850. On y jouait les pièces du répertoire russe et souvent des troupes françaises et italiennes de passage y donnaient des représentations. Cette communion journalière d'ouvrages dramatiques révéla à Mirza Feth Ali sa vocation. Elle ne fut pas longue à s'affirmer. Coup sur coup, notre auteur écrivit les sept comédies dont les titres suivent 1° l'*Alchimiste* ou *Mollah-Ibrahim* ; 2° *Monsieur Jourdan, le botaniste et le derviche Mest-Ali-Chah, le célèbre enchanteur* ; 3° le *Divan-Beyi* ; 4° l'*Avare* ; 5° le *Vizir du Khân de Serab*, qui devint plus tard le *Vizir du Khân de Lènkèrân* ; 6° les *Procureurs* ; 7° une scène historique dialoguée, qui se passe sous le règne de Chah-Abbas.

Toutes ces comédies parurent en *azéri*, en 1858, et furent imprimées à Tiflis. De cette édition originale, extrêmement rare et fort recherchée, l'Europe ne possède que deux exemplaires dont l'un se trouve dans la bibliothèque de M. A. Barbier de Meynard.

Un des envois d'auteur avait été fait au prince Djelal-Ed-Din Mirza, historien très prisé en Perse, en retour de son *Livre des Rois* adressé à Akhond Zadé. Dans la dédicace de cet envoi, nous apprend une lettre de Sidney Churchill à la Société Asiatique de Londres, l'auteur *azeri* exprimait au prince le désir de voir ses comédies traduites en persan. Pendant de nombreuses années, ces comédies restèrent enfouies au fond d'une bibliothèque. En 1871, Mirza Dja-Fer, secrétaire de Djelal-Ed-Din, les découvrit, les lut et, charmé de leur esprit, voulut déférer au vœu de leur auteur.



Le Vizir du Khân de Lènkèrân.
M. Henri Debray (Timour).

Les comédies parurent à Téhéran, au fur et à mesure de leurs traductions. En 1874, elles furent recueillies en un volume presque aussi rare, paraît-il, que l'original de Tiflis. Malheureusement l'édition lithographique persane est si peu lisible et si pleine de fautes d'orthographe que M. A. Barbier de Meynard n'hésita pas, avec la collaboration de Stanislas Guyard à faire publier, à Paris, en 1886, d'après l'édition de Téhéran, les trois meilleures comédies de Mirza Feth Ali : *L'Alchimiste*, *Le Vizir du Khân de Lènkèrân* et *Les Procureurs*, suivies de notes et d'un glossaire.



Le Vizir du Khân de Lènkèrân.
Mlle Buisson (Cho'lé Hanum).

Non content de nous avoir fait connaître la belle traduction de Mirza-Dja-Fer, M. A. Barbier de Meynard publia dans le *Journal Asiatique* de janvier 1886, le texte *azeri* de *l'Alchimiste*, avec la traduction française de cette comédie.

Deux années plus tard, M. Alphonse Cillière, alors attaché au Ministère des Affaires étrangères, aujourd'hui consul de France à Constantinople, faisait paraître chez Ernest Leroux la traduction des deux œuvres maîtresses de Mirza Feth Ali : *Le Vizir du Khân de Lènkèrân* et *Les Procureurs*, précédées d'une introduction aussi raisonnée que savante sur le théâtre d'Akhond Zadé. Il est un point, cependant, où nous ne partageons pas sa façon de voir. M. Cillière préfère de beaucoup *Le Vizir*

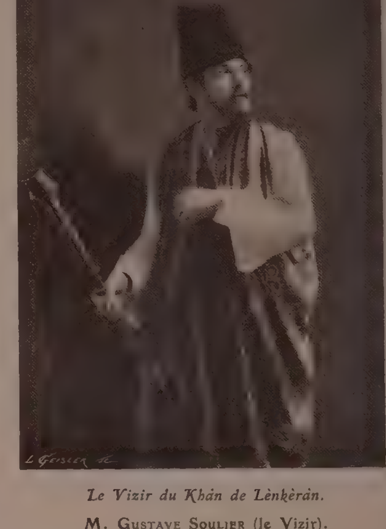
Photographies inédites de M. Marcel DIEULAFOY.



Le Vizir du Khân de Lènkèrân. (Scène de la Querelle).
M. Pierre Thesmar (Ziba Hanum). — Mlle Buisson (Cho'lé Hanum).

du *Khân de Lènkèrân* aux *Procureurs*. Tel n'est pas notre humble avis. Malgré de brillantes qualités, le *Vizir du Khân de Lènkèrân* procède directement de Scribe : tout y est arbitraire, jusqu'au dénouement, jusqu'au titre qui n'a été changé qu'à cause de ce dénouement. Cette comédie est loin de respirer le souffle puissant de vie qui passe au travers des *Procureurs*, les anime, et — malgré quelques inexpériences et des inégalités — les rend autrement humains que les fantoches du *Vizir*.

De toutes ces comédies, aucune n'a été représentée, pas plus en Perse qu'en Turquie. Et cela se conçoit. Soumis aux lois de l'Islam, aucun de ces pays ne tolérerait une attaque directe faite à leurs mœurs et à leurs coutumes. Le croirait-on ? C'est Paris qui, le premier, mit à la scène Mirza Feth Ali. Tout l'honneur de cette initiative revient à Mme Dieulafoy qui, en 1900, fit donner chez elle, la « Première » des quatre actes du *Vizir du Khân de Lènkèrân*, sans retouches, sans tripatouillages, dans la belle traduction littérale, littéraire et intégrale de M. A. Cillière. La soirée avait commencé par une charmante causerie de M. A. Barbier de Meynard sur le théâtre de Mirza Feth Ali. Ceux qui ont assisté à cette représentation ont encore présent à leur mémoire le franc éclat de rire qui l'accueillit et le succès que remporta M. Pierre Thesmar, *un homme*, dans le rôle de Ziba Hanum, la *vieille femme* du Vizir.



Le Vizir du Khân de Lènkèrân.
M. Gustave Soulier (le Vizir).

Le théâtre de Mirza Feth Ali puise, directement, son inspiration aux sources de notre scène. La formule européenne est adaptée avec un art infini aux mœurs et coutumes orientales. L'écriture en est alerte et vive, et les caractères, finement observés, humainement décrits ne procèdent en aucune façon, pas plus pour leur esprit que pour leur langage, des personnages de *Ketchel* et de la *Temaschâ*.

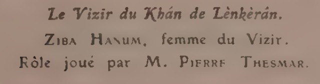
Dans une étude spécialement consacrée aux autres scènes de l'Asie, nous nous étendrons plus à loisir sur le *Théâtre Azeri* et sur Mirza-Feth-Ali, dont les trois comédies citées plus haut, méritent chacune un examen approfondi, une minutieuse analyse et la reproduction de nombreux extraits.

Si pour la documentation de notre étude nous avons pris plaisir à signaler ce théâtre, notre cadre même nous enjoint à ne pas pénétrer plus avant dans une scène, ramifiée, il est vrai, aux arts dramatiques turc et persan, mais qui n'est, à proprement parler, pas plus iranienne qu'ottomane.

Nous ne saurions trop recommander, cependant, à tous ceux qui veulent connaître ce théâtre, de lire les traductions de MM. A. Barbier de Meynard et A. Cillière, collationnées sur le texte Azeri et les deux textes persans.

Ils se feront une idée, aussi exacte que possible, du génie de Mirza Feth Ali, qui a su se tailler une place bien à part et très caractéristique dans le « Théâtre Oriental ».

Grâce à l'obligeance extrême de M. Marcel Dieulafoy — que nous remercions vivement — nous avons pu avoir les photographies des protagonistes du *Vizir du Khân de Lènkèrân*. Nos lecteurs y verront aussi celles des deux principales situations de la comédie : la curieuse *Scène de la querelle* entre la vieille et la jeune femme du vizir : Ziba et Cho'lé Hanum, et celle si originale de *La Marmite*, où Niça et Peri Hanum couvrent d'un récipient la tête du vizir pour permettre à l'amoureux Timour Agha de s'esquiver sans être vu.



Le Vizir du Khân de Lènkèrân.
Ziba Hanum, femme du Vizir.
Rôle joué par M. Pierre Thesmar.



Le Vizir du Khân de Lènkèrân.
Mlle Buisson
(Cho'lé Hanum, la jeune femme du Vizir).



Photographies de M. Marcel DIEULAFOY.



Extrait de *Perse, Chaldée, Susiane*, de Mme Dieulafoy. — Hachette et Cie, Paris.

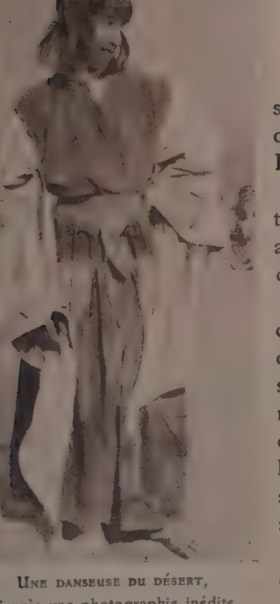


Représentation d'une Téhasié a Suze, d'après un dessin de M. Marcel Dieulafoy, publié dans *Perse, Chaldée, Susiane.*

LE DRAME PERSAN



LES TÉHASIÉS



Une danseuse du désert, d'après une photographie inédite de M. Marcel Dieulafoy.

LES SOURCES DU DRAME PERSAN. — Tout comme la tragédie grecque qui puise entièrement son idéal dans la légende si fatale aux Atrides, le drame Persan — la Téhasié — ne base son inspiration que dans l'histoire sanglante de la famille d'Ali, héritier direct et gendre du Prophète, de par son mariage avec Fatima, la fille bien-aimée du réformateur.

Pour se bien pénétrer de l'esthétique de ce Théâtre, il est indispensable de connaître cette page de l'histoire et de la religion persanes. Voici, brièvement exposés, les faits auxquels font allusion toutes les *Téhasiés* et dont la *Fête populaire* du 10 Mouharrem perpétue le néfaste souvenir.

A la mort du Prophète, son gendre et son cousin Ali, fils d'Abou-Taleb, le premier adhérent à l'Islamisme, fit valoir ses droits au Khalifat d'Orient. Abou-Bekr, beau-père du réformateur, se prétendait de son côté son unique héritier, et faisait valoir les mêmes droits. Les Khalifes (vicaires) — titre adopté par les successeurs immédiats de Mahomet — réunissaient sous leur turban, le pouvoir temporel au pouvoir spirituel et joignaient au rang suprême de la nouvelle religion celui de maître souverain des armées converties.

On distinguait trois grands Khalifats : le Khalifat d'Orient, celui de Cordoue et celui d'Égypte.

Les Khalifes d'Orient sous le règne desquels germa et se développa la religion *Adelie* (juste), suivant les Persans, *Chiite* (de *chiah* : faction, révolte), suivant les musulmans sunnites (de sunnah : tradition), sont Abou-Bekr, Omar, Othman, Ali, Hassan, Mohawiah et Yézid.

Fort de ses droits, Ali ne voulait point reconnaître Abou-Bekr comme Khalife. Il prétendait, non sans raison, être l'héritier unique et direct du Prophète. Ses prétentions se basaient sur les biens que lui avaient légués le réformateur, sur les paroles qu'il avait dites de lui : « Je suis la ville de la science, mais Ali en est la porte, » sur l'héritage du fameux sabre appelé « Le Seigneur des vertèbres du dos », sur son mariage avec la fille préférée de Mahomet, Fatima, enfin, et surtout, sur le dépôt



Une danseuse du désert, d'après une photographie inédite de M. Marcel Dieulafoy.



SHAH ABBAS KUTCHUK ET KALIF SULTAN, AMBASSADEUR DES INDES. — Le premier plan de la scène révèle une représentation théâtrale. (Ce tableau qui orne le palais des Quarante-Colonnes dans les jardins d'Ispahan, est un excellent spécimen de la peinture persane à l'époque correspondant au siècle de Louis XIV.

sacré des feuillets du Coran qu'il détenait par devers lui, accusant Abou-Bekr de produire un texte apocryphe. De son côté Abou-Bekr portait la même accusation sur Ali.

La guerre fut déclarée. Abou-Bekr, vainqueur, fut proclamé Khalife et élut son siège à Damas.

A sa mort, Omar, son ministre et cousin de Mahomet, lui succéda. Il reçut le titre *d'Emir-al-Moumenin* (Chef des Croyants). Ce fut un terrible conquérant. Il étendit sa domination en Asie, en Afrique, conquit la Perse et l'Égypte, et c'est sur son ordre que la fameuse bibliothèque d'Alexandrie fut livrée aux flammes. Il mourut dans la mosquée de Médine, sous le poignard d'un fanatique persan, de la secte des Mages.

Othman, parent et gendre du Prophète dont il avait épousé deux filles, d'où son surnom *Dounn-Nou-Neïn* (l'homme des deux lumières), lui succéda. Il continua l'œuvre conquérante de son prédécesseur, mais ne tarda pas à mécontenter le peuple par des actes arbitraires. Une révolte éclata, fomentée par la veuve même du Prophète. Mohammed, fils d'Abou-Bekr, se mit à la tête des rebelles, et de sa dague transperça le Khalife qui, pour recevoir la mort, avait placé le Coran sur sa poitrine.

Proclamé enfin Khalife à la mort d'Othman (656), Ali le gendre et l'héritier du Prophète, qui avait déjà soutenu la guerre contre les trois Khalifes, eut à combattre, dès son avènement, la faction de Mohawiah, le chef des Ommiades, qui, sous le fallacieux prétexte de venger Othman, se déclarait son compétiteur. Ali, qui veut dire *sublime,* reçut de son peuple le surnom de *Essad Oulah* (Lion de Dieu), que lui valurent ses nombreux exploits. Toujours à la tête des siens, il livra à Mohawiah, en moins de trois mois, quatre-vingt dix batailles, et lui fit perdre plus de cinquante mille hommes.

Qui sait, sans ces luttes intestines, ce qu'il serait advenu de l'Europe. Les Sarrasins possédaient déjà la moitié de l'Asie et tout le nord de l'Afrique. L'île de Chypre était tombée entre leurs mains. Ils avaient pris Rhodes. Ils s'approchaient de Constantinople. Leur empire semblait devoir s'élever sur les ruines de la Grèce, de Rome et de la Perse.

C'est à l'apogée de sa gloire qu'Ali succomba sur le perron de la mosquée de Koufa — le 17e jour du Ramadhan, en l'an 40 de l'Hégire (661) — sous le poignard d'Ibn-Meldjem, un fanatique de la secte des Karidji, formée de mécontents qui, las de toutes ces querelles, avaient voué à la mort les chefs des trois partis : Ali, Mohawiah et Mahommed.

Ses partisans le placèrent aussitôt au rang des martyrs. Son tombeau fut adopté comme un lieu de pèlerinage et les *Adelis* ou *Chiïtes* vénèrent en lui le premier Imam (1) de leur religion.

Elu à Koufa, à la mort de son père, Hassan, prince doux et pacifique, voulant mettre fin à la guerre civile, abdiqua en faveur de Mohawiah qui, en signe de paix, lui donna une de ses filles en mariage. Il mourut en 669, empoisonné, croit-on, par sa femme, à l'instigation du Khalife qui craignait que son gendre ne fit un jour ou l'autre valoir ses droits. Les Persans le placèrent auprès d'Ali dans leur martyrologe et lui assignèrent le deuxième rang dans l'ordre de leurs chefs religieux.

Cette mort contribua aux progrès du schisme qui s'enracinait chaque jour davantage.

Universellement reconnu pour Khalife, Mohawiah ne vit pas sans appréhensions le parti d'Ali élever au trône Husséin, le frère de Hassan. Ses craintes étaient fondées. Husséin avait hérité du caractère belliqueux de son père et ne fut pas long à reprendre les hostilités. Sur ces entrefaites, Mohawiah mourait, laissant la couronne à son fils Yezid. Husséin continua avec le fils la lutte entreprise contre le père. Vaincu près de Damas, il se retira à La Mecque qui lui offrait un asile sûr. C'est là que les peuples de Koufa, où la mémoire de son père et de son frère était sacrée, vinrent le chercher pour lui offrir le trône. Après avoir longtemps hésité, Husséin céda à leurs instances et se mit en route, accompagné seulement de soixante-dix cavaliers. Cette imprudence lui coûta la vie. Prévenu de la conduite imprévoyante de son ennemi, Yezid envoya des troupes qui le surprirent dans la plaine de Kerbéla. Après avoir souffert les tourments de la soif, Husséin eut la tête tranchée de la main de Chemr, lieutenant de Yezid

RÉCRÉATION MUSICALE,
offerte à de grands personnages perses.
D'après une enluminure de manuscrit indo-persan.

(1) Le mot *Imam* veut dire, en arabe, un chef, un supérieur : il désigne en turc les personnages religieux : il signifie en persan *Souverain Pontife.* Ce titre s'applique, en Perse aux douze premiers descendants mâles d'Ali et de Fatima. Il fut pris, en dehors du Khalifat, par les chefs suprêmes de la nouvelle religion. Ainsi *Ali* (4e Khalife), fut le premier Imam : *Hassan* (cinquième Khalife), le deuxième Imam, — *Husséin*, sans être Khalife est le troisième Imam.

A. T.



ABDOUD MEHEMET KHAN DES USBECKS, reçu par Shah Abbas.
Tableau ornant le palais des Quarante-Colonnes dans les jardins d'Ispahan.

(le 10 Mouharrem de l'an 61 de l'Hégire, soit le 10 octobre 680). Il avait trente-sept ans. — Son fils aîné, Ali-Ekber fut égorgé. Issu de son mariage avec Cheker-Banou, fille du dernier roi Sossanide, Yez-Dedjerd, Ali-Ekber devait ceindre, un jour, le turban des Khalifes et la cidaris des rois Persans. — Toute la suite fut massacrée. Les femmes du harem eurent la vie sauve, mais, dépouillées de presque tous leurs vêtements, chargées de chaînes, elles connurent aussi le supplice de la soif et — avancent quelques historiens — la honte des derniers outrages. La tête de Husséin, piquée au bout d'une lance, fut, avec les têtes des cavaliers, portée en cadeau à Yezid qui la souffleta, dit-on, et, trois jours durant, lui refusa les honneurs de la sépulture. Pour bien se pénétrer de toute l'horreur de cet acte, il faut savoir que l'âme d'un musulman, mort, n'a pas de repos tant que son corps n'est pas enterré.

Shah Tamareb Omaïoum, roi des Indes et Feth Ali Shah.
Tableau ornant le palais des Quarante Colonnes dans les jardins d'Ispahan.

La mémoire de Yezid est aussi exécrée en Perse que parmi nous le souvenir de Judas. Si, dans tous les pays chrétiens, Judas veut dire traître, Yezid signifie réprouvé dans tous les pays de l'Islam. Chemr, son lieutenant, l'assassin de Husséin, partage cette exécration générale.

Le désert de Kerbéla, appelé *Mesched-Husséin* (le tombeau d'Husséin) est à la religion musulmane *Adélie*, ce que La Mecque est à la religion musulmane *Sunnite*. Au milieu de la plaine se dresse un mausolée-mosquée d'une magnificence orientale, élevé, depuis, par les ordres pieux d'Azad Daouled Shah. Entouré d'une enceinte qui en fait la ville sacrée, le monument reçoit, tous les ans, la visite des *hadjis* (pèlerins), arrivant par milliers du fond de la Perse, de la Syrie, des Indes et de la Mésopotamie.


Danseuse persane, composition du xviiie siècle de G. de la Chapelle, révélant l'idée singulière que nos artistes de ce siècle se faisaient des Orientaux.

Husséin, aux yeux des Chiites, représente le Rédempteur de l'Islam, celui qui, par son martyre, a racheté les péchés du peuple croyant. Il complète, avec Ali et Hassan, la trinité expiatoire de leur religion.

Sa mort consomma le schisme, préparé par cinquante ans de luttes intestines. Une nouvelle religion était née, greffée et en même temps opposée à l'Islamisme. Les Persans l'embrassèrent et se vouèrent au culte des trois Imams.

Le schisme des *Chiites* est donc basé sur les trois points suivants : 1° Ils ne reconnaissent pas la suprématie spirituelle et temporelle des trois premiers Khalifes, Abou-Bekr, Omar et Othman, reconnus par les *Sunnites*. — 2° Ils accordent à Ali une place au moins égale à celle de Mahomet. — 3° Ils nient le Coran des *Sunnites*, qu'ils déclarent apocryphe, et rejettent les commentaires du premier Khalife et les explications théologiques de ses descendants.

ESTHÉTIQUE DU DRAME PERSAN. — Le culte des Imams ne fut cependant déclaré officiel et général que sous le premier roi de la dynastie des Sophis, Ismaïl Ier, issu d'Ali et de Fatima qui, après avoir chassé les Turcomans et s'être emparé de l'Iran, monta sur le trône en prenant, le premier, le titre de Shah (1501). — Les *Téhasiés*, fort vraisemblablement, datent de cette époque, et il est plus que probable que pendant trois siècles, elles n'ont visé qu'à reproduire, sans aucun souci littéraire, les faits que nous venons de raconter.

C'est à l'avènement de la dynastie régnante, que la Poésie s'en empare. Mais tel il était joué à la fin du xviiime siècle, tel encore le drame persan est représenté aujourd'hui. Par une coïncidence bizarre, l'éclosion de cette scène n'est pas sans analogie avec celle de notre art dramatique et les *téhasiés* ont plus d'un point de rapport avec nos *mystères* du xvme siècle. Comme ces drames de la Passion qui ne tendaient qu'à entretenir la piété du peuple chrétien par le spectacle des souffrances et le souvenir du Christ mort sur la croix, ainsi les *téhasiés* ne se proposent que de rappeler au peuple iranien le martyre de ses Imams : Ali, Hassan et Husséin, et, par extension, lui mettre sous les yeux, la vie du Prophète et celles de sa fille Fatima et des principaux membres de la famille élue.

C'est du verbe arabe *aza*, qui signifie *manifester sa douleur, pleurer un être cher, en porter le deuil*, que dérive le substantif *téhasié*, qui littéralement veut dire *doléances*.

Les *Téhasiés* sont représentées dans les principales villes de la Perse, notamment à Téhéran, pendant la première quinzaine du mois de Mouharrem, mois funeste où se passèrent, en l'an 61 de l'Hégire, les événements que nous venons de raconter. — Cette quinzaine correspondrait assez logiquement, comme idée — non comme époque — à notre quinzaine de Pâques.


Une Représentation de Téhasié (d'après une enluminure de manuscrit persan).



Danseuse Persane.
D'après un croquis extrait de l'album de voyage de A. Orlowski.

La plupart de nos concitoyens qui vont visiter la Perse s'en éloignent avec la conviction qu'il n'existe pas de théâtre persan. Habitués, dans les villes d'Europe, à voir les ouvrages dramatiques joués dans des édifices spéciaux, pourvus d'une scène, d'un parterre, de loges et d'un foyer, ils basent leur assurance, sur le manque absolu, là-bas, d'édifices de ce genre.

L'analogie est encore frappante avec notre scène, alors que les premiers acteurs, ne possédant pas une salle de spectacle, jouaient sur les tréteaux de la Cité les Mystères de la Passion.

Une autre cause qui fait croire à la non existence de ce théâtre, c'est le désintéressement complet de tout le personnel des *Téhasiés*. Directeur, rouzekhan (1), régisseur, artistes, musiciens, consacrent, sans compter, leur temps et leur argent, à la représentation gratuite d'ouvrages qui entretiennent au cœur des fidèles la ferveur religieuse.

Les auteurs des *Téhasiés*, tous poètes de marque, donnent, les premiers, l'exemple de ce détachement. Non contents de renoncer à tous les droits d'auteur, ils poussent l'esprit de sacrifice jusqu'à ne pas signer leurs œuvres — des chefs-d'œuvre, parfois. Devant la grandeur du sujet, ils se rendent compte de leur néant : et leur personnalité s'efface dans la magistrale conception, inspirée, non par leur pauvre esprit mortel, mais par l'esprit d'Allah et de ses saints Imams. Ce désintéressement et cette humilité leur font gagner des *sévaps* (indulgences) qui, au jour de la mort, leur ouvriront la porte des joies paradisiaques.



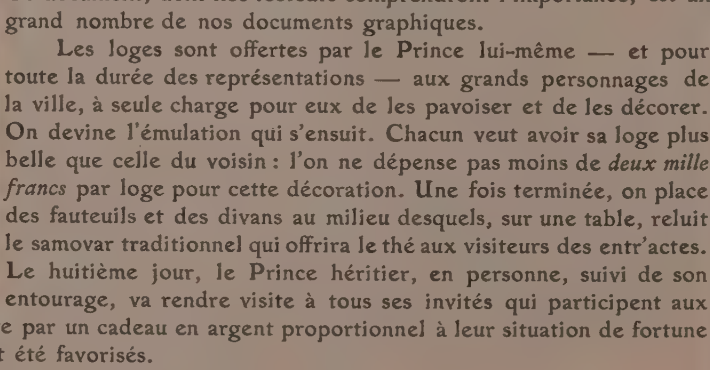
Danseur Persan.
D'après un croquis extrait de l'album de voyage de A. Orlowski.

LA SALLE, LA SCÈNE ET LE PUBLIC DES TÉHASIÉS. — Dès l'approche du mois de Mouharrem, on élève dans la cour d'une mosquée ou sur une place publique, dans un caravansérail ou dans les jardins d'un palais, une double rangée de bancs superposés, en forme de cirque et à ciel ouvert. C'est le théâtre ou *Tekké*. Une grande estrade, au milieu, à laquelle on accède par deux ou trois marches courant tout autour, représente la scène, appelée *Sakou*. Une pente à droite, une autre à gauche facilitent l'entrée et la sortie des caravanes, bêtes de luxe ou de somme. Au fond, un petit chemin étroit, pratiqué au milieu du public, relie le *Sakou* au *Tadj-nema* (foyer) où, durant tout le spectacle, les artistes restent exposés aux regards de la foule. Des toiles, des tentes, des tapis, placés à une hauteur de huit à dix mètres, bien tirés, bien tendus, et attachés aux arbres ou aux fenêtres d'alentour protègent les acteurs et le public des intempéries des saisons.

Les terrasses et les *chah-nichin* (balcons) des maisons avoisinantes, entièrement pavoisés et décorés d'étoffes précieuses, se transforment en loges. Les propriétaires en font les honneurs aux étrangers de marque, aux membres du corps diplomatique, aux notables de la ville. Le plus cordial accueil est réservé aux invités. Durant tout le spectacle, des *ghaliaqes* (narghilehs persans) sont mis à leur disposition, et du thé, du café, des rafraîchissements, leur sont servis, silencieusement et avec un luxe tout oriental.

Les deux rangées de bancs qui courent autour du *tekké* représentent le balcon et les galeries : les places en sont destinées au clergé, à la bourgeoisie et aux commerçants de la ville.

Cl. Thalasso.



Ballerine-étoile Kurdo-Persane.

La cour dallée des mosquées, la terre battue des jardins forment le lot du peuple. C'est le parterre. Hommes et enfants s'y accroupissent à la manière persane, les genoux pliés en deux et les pieds ramenés dans le dos. Une enceinte qui fait le tour du cirque est réservée aux femmes. Elles s'y installent de la même façon, à moins qu'elles n'aient usé du droit qui leur permet d'apporter un *iskemni* (escabeau).

Dans le *tekké* royal, pourvu de véritables loges, ces loges sont occupées par les représentants des puissances, les ministres et les hauts dignitaires du royaume : parfois aussi par les femmes du Shah qu'on devine derrière les grillages surmontant les rebords et les cachant jalousement aux yeux du public.

La photographie que nous donnons représente l'intérieur du *tekké* dirigé par le Prince héritier lui-même et spécialement entretenu par lui. Ce théâtre sert, en même temps, pour les représentations des *Téhasiés* et pour le *spectacle religieux* du 10 Mouharrem. Comme on peut voir, c'est jour de grande représentation. Les acteurs jouent en scène et une cavalcade fait son entrée. Ce document, dont nos lecteurs comprendront l'importance, est unique, ainsi, d'ailleurs, qu'un grand nombre de nos documents graphiques.

Les loges sont offertes par le Prince lui-même — et pour toute la durée des représentations — aux grands personnages de la ville, à seule charge pour eux de les pavoiser et de les décorer. On devine l'émulation qui s'ensuit. Chacun veut avoir sa loge plus belle que celle du voisin : l'on ne dépense pas moins de *deux mille francs* par loge pour cette décoration. Une fois terminée, on place des fauteuils et des divans au milieu desquels, sur une table, reluit le samovar traditionnel qui offrira le thé aux visiteurs des entr'actes. Le huitième jour, le Prince héritier, en personne, suivi de son entourage, va rendre visite à tous ses invités qui participent aux frais et à l'entretien du Théâtre par un cadeau en argent proportionnel à leur situation de fortune et au rang de loge dont ils ont été favorisés.

Des jeunes gens de quinze à vingt ans, appartenant à la haute aristocratie du pays, et revêtus d'habits magnifiques, circulent parmi les spectateurs. Ils portent, les uns, des sacs de cuir remplis

Cl. Dupont.



La célèbre ballerine Lea Espinosa en costume de danseuse persane.

(1) *Rouzekhan* : diseur de traditions.

Représentation d'une téhasié dans le *Tekke* (Théâtre dirigé par le Prince Impérial de Perse).

de citronnade, les autres, des plateaux de *baclava* (gâteau persan), ceux-là des corbeilles de *nohout* (pois chiches grillés). Ils parcourent les rangs offrant gratuitement au peuple *cherbets* (rafraichîssements) et friandises.

Les *saccas* (porteurs d'eau) sont le plus estimés. Ils donnent à boire en commémoration de la soif qu'endura Husséin dans le désert. On les appelle *Nazri* (Nazaréens). Leur humilité est l'accomplissement d'un vœu qui rappelle celui fort en usage en Italie et même chez nous vouant aux couleurs de la Vierge ou de saint Antoine des enfants disputés et arrachés à la mort.

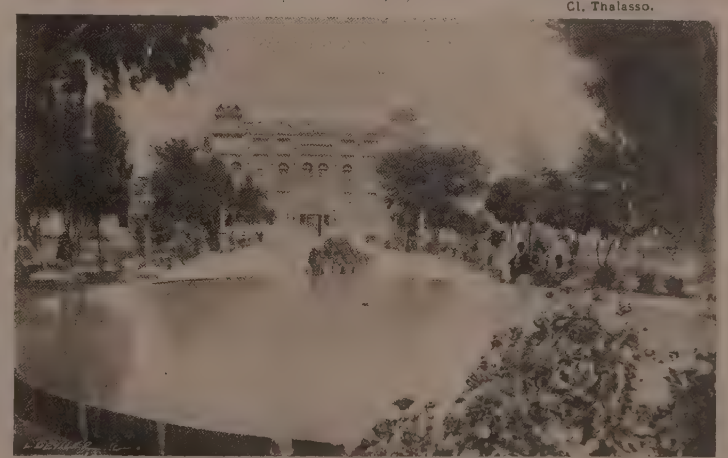
Quelques minutes avant le « lever du rideau », des soldats de la cavalerie irrégulière Kurdho-Persane et des *Ferraches* (gardiens) chargés de maintenir l'ordre durant le spectacle, font leur entrée. A leur apparition, les voix diminuent, les bruits s'éteignent et un silence de mort plane bientôt sur ces milliers de têtes.

PRÉLUDE A LA REPRÉSENTATION DES TÉHASIÉS. — Une heure avant le coucher du soleil, le *Rouzekhan* (diseur de traditions), fait son entrée, suivi des acteurs et d'une dizaine de *pichkans* (enfants de chœur). Le Rouzekhan monte sur une chaire, à gauche de l'estrade, les acteurs rejoignent le foyer ou Tadj-nema, et les pichkans s'asseoient sur les tapis des marches.

D'une voix grave, le diseur de traditions prépare les spectateurs aux événements néfastes dont ils vont être les témoins et prélude à la cérémonie par un prologue dont voici une traduction plus littérale que littéraire :

« O mes frères ! ô mes sœurs ! s'écrie-il, offrez votre cœur en sacrifice, attristez-vous et répandez des larmes brûlantes sur les calamités que nous remet en mémoire le triste mois de Mouharrem. Que pas un de vous n'oublie que la pensée constante et fixe des malheurs de l'Auguste famille du Prophète (Dieu soit avec lui et avec ses descendants !) se transformera en clef d'or devant laquelle céderont toutes les portes du Paradis. N'ignorez donc pas qu'un jour Fatima la Sainte, cette perle de chasteté, en peignant les cheveux soyeux de son fils Husséin, aperçut dans les dents du peigne un cheveu arraché par mégarde à la tête de l'enfant bien-aimé et ne put retenir ses larmes. Cela s'est passé. Les Livres saints garantissent l'authenticité du fait. O Fidèles ! ô mes frères, prêtez une oreille attentive à mes paroles, et que rien ne puisse vous en distraire.

Cl. Thalasso.



Résidence du Prince impérial de Perse.



Directeur de téhasiés.

« Cela vous paraît insignifiant n'est-ce pas ? un seul cheveu ! Fatima en le voyant arraché de la chevelure sacrée, laissa couler ses pleurs. Hélas ! Hélas ! Déchirez vos vêtements, frappez vos poitrines, « secouez » vos cœurs, mordez vos mains jusqu'à ce que le sang coule, baissez vos fronts jusqu'à terre en vous arrachant les cheveux. Je n'ai plus de force. La voix me manque ! un seul cheveu engagé dans les dents du peigne ! Je vous laisse à juger l'immensité de sa douleur lorsque du haut du Paradis où elle se trouvait à la mort d'Husséin, Fatima la sainte vit la tête bien-aimée rouler dans le sable du désert ! La douleur va me tuer, la douleur me tue ! »

Et le poète joignant l'acte à la parole lacère ses vêtements, se frappe le sein nu, s'arrache les cheveux, se mord les mains, pleure les noms des deux martyrs : Hassan ! Husséin ! Son exaltation gagne la foule, ses cris trouvent un écho dans les larmes d'un peuple, les hommes se tordent les bras, les femmes déchirent leurs voiles, et des milliers de bouches sanglotent maintenant les saints noms des Imams.

Joignez à ces gémissements le soir qui tombe, les torches de résine qui s'allument et qui, de leurs fauves lueurs, éclairent le *tekké*, la procession religieuse qui s'avance sanglante, les mille fanatiques qui s'entaillent le front, invoquant à leur tour Hassan et Husséin.

Mais une fanfare de *kournas* (trompettes) résonne éclatante. Eloignée d'abord, la musique se rapproche et, sonore, domine les voix qui décroissent et meurent. Douze musiciens, porteurs de trompettes sacrées, paraissent au fond, soufflant dans leurs instruments, reluisants au soleil, immenses et longs comme les trompettes égyptiennes. Après avoir fait lentement le tour de la scène, ils disparaissent avec la même lenteur. L'éclat de leurs cuivres n'est pas éteint, que les acteurs montent en scène. Tout bruit cesse, et la représentation commence.

MISE EN SCÈNE DES TÉHASIÉS. — La scène des *Téhasiés* (*le sakou*), ne comporte ni rideau, ni décors, ni coulisses. Une petite chaire s'élève dans un coin pour le *Rouzekkan* et quelques trappes marquent le plancher pour les apparitions. C'est tout.

Il en résulte que, sans crier gare, le poète nous transporte de La Mecque à Damas, de Médine à Kerbéla. Au public à saisir ces changements de scène. Chose surprenante, qui prouve l'intelligence de la nation et sa connaissance approfondie de la vie des Imams, il est rare que le premier venu dans le peuple, homme ou femme, interrogé au hasard, ne précise à l'instant, le lieu où la scène se passe et ne se rende un compte exact du changement, toutes les fois qu'il se produit.

Cl. Thalasso.

On ne saurait cependant se faire une idée des merveilles de toutes sortes, que l'entrepreneur par piété ou par ostentation, entasse pêle-mêle sur ces tréteaux. Des tapis d'un prix inestimable, des châles d'une valeur fabuleuse recouvrent l'immense estrade. Ils sont jetés avec une profusion et un désordre bien faits pour attester la richesse du directeur. Les plus beaux décors de nos théâtres coûtent cent fois moins que les trésors présentés aux yeux du peuple Persan. Aux représentations données en 1833, par Mirza Aboul Hassan Khan, ministre des Affaires étrangères, pour la guérison de son fils, deux *khourrours* (douze millions de francs) en cachemires et en bijoux s'étalaient sur le *sakou*.

« Sébil » donnant à boire gratuitement pendant la représentation des téhasiés.

La mise en scène, parfois grandiose, parfois étriquée, revêt toujours un caractère étrange. On y voit — comme dans la *Téhasié* : *Un couvent de moines chrétiens* — des caravanes passer à dos de mules, de chevaux et de dromadaires ; des têtes coupées portées au bout de lances et de yatagans. Durant toute la pièce : *Les noces de Kassim*, le cadavre d'Ali-Ekber, le fils de Husséin, est sur la scène. — Dans *la Vierge Chrétienne* le théâtre représente un immense cimetière peuplé des tombes de la famille d'Ali. Au travers les verres de ces tombes faites comme des châsses, on aperçoit les corps des martyrs, les uns couverts de sang, les autres mutilés, ceux-ci décapités, ceux-là percés d'une flèche. Des tourterelles apprivoisées viennent étendre leurs ailes sur les saintes reliques pour les protéger des ardeurs solaires. — Naturellement, les artistes chargés de jouer « les cadavres » n'ont pas toujours l'immobilité qui convient à leurs rôles, mais cela importe peu au public qui fait un crédit illimité au bon vouloir des acteurs et qui s'imagine, aisément, que la paille hachée dont ils se recouvrent représente le sable du désert, et que la petite urne cuivrée, remplie d'eau, placée au milieu du *sakou*, figure tantôt l'Euphrate et tantôt le Tigre.

Barbier ambulant rasant la tête d'un fanatique avant la téhasié.

ACTEURS DES TÉHASIÉS. — Artistes amateurs, les acteurs des *Téhasiés* forment une corporation à part. Les plus jeunes parmi eux remplissent les rôles de femmes. Ils sont, par dessus tout, de vrais croyants. Cette croyance les fait entrer dans la « peau » de leur personnage. Ils n'ont d'autre idéal que de communiquer à la foule l'émotion qui les étreint. Aussi, n'est-il pas rare de les voir répandre de vraies larmes. Les sanglots des spectateurs leur servent d'applaudissements. Idolâtrés par le public, ils sont détestés par le clergé, qui, soi-disant, ne leur pardonne pas d'offrir ainsi la vie des Imams en spectacle, et qui, au fond, ne leur en veut qu'à cause d'une concurrence empiétant, en dehors du culte, sur leurs attributions.

Ils montent tous en même temps sur l'estrade et y restent jusqu'à la fin de la représentation. Ceux qui sont en scène débitent leur rôle sur le devant des tréteaux. Les autres gagnent le



Dame persane conduite en palanquin à une représentation de téhasié.

tadj-nema où ils s'asseoient, exposés aux regards du public, jusqu'à ce que leur tour soit venu d'entrer en scène. Ils se lèvent alors, traversent le petit chemin, gagnent le *sakou*, s'avancent à leur tour devant les spectateurs et prennent part au drame, cédant leur place à ceux qui sortent.

Le public ne s'occupe que des personnages qui sont sur la scène ; les autres, quoique bien en vue, sur le *tadj-nema*, sont censés ne pas exister, ou du moins n'existent que lorsqu'ils prennent part à l'action.

Une convention qui en vaut une autre.

Leurs costumes, fournis toujours par l'entrepreneur, sont d'une vérité absolue. On dirait que la main d'un Antoine persan a passé par là, et réglé l'exactitude méticuleuse de la robe en brocart du Khalife et des haillons minables des esclaves.



Spectateurs persans et arabes se frappant la poitrine en écoutant le *Martyre de Husséin.*

RÉPERTOIRE DES TÉHASIÉS. — En attendant que le génie d'un novateur substitue à ces sujets hiératiques des sujets profanes et place la scène iranienne au premier rang des scènes orientales, examinons le répertoire du drame contemporain dont la forme égale parfois, par sa sublime simplicité, les plus belles pages de l'Écriture et dont le fond, puisé aux sources mêmes de l'histoire religieuse, allie à une grande élévation d'idées la pureté d'une poésie mystique où semble avoir passé le souffle de l'idéal chrétien.

Une cinquantaine de téhasiés — *toutes* inspirées par les malheurs de la famille d'Ali — forment le répertoire du drame iranien.

Le plus beau recueil de *Téhasiés* connu, se trouve à notre Bibliothèque Nationale, qui s'en rendit acquéreur en 1878. Sous le n° 993, il présente un spécimen précieux du manuscrit persan.

Quoique, pour les raisons données plus haut, tous ces drames aient paru et paraissent encore sans nom d'auteur, les Persans savent bien ce que le répertoire dramatique de leur pays doit à Husséin Ali Khan, grand eunuque du Palais et directeur des représentations théâtrales à la Cour de Téhéran, sous le règne de Nasr-Ed-Din, père du Shah actuel. — Husséin-Ali-Khan joignait à une véritable passion pour le théâtre le culte des belles-lettres et un respect profondément religieux pour les traditions chîites. Il avait acquis une certaine célébrité comme écrivain dramatique sacré et on le désigne tout bas comme l'auteur et l'adaptateur de plus d'une illustre *Téhasié*.

Entrepreneur et auteur de Téhasiés assistant avec leur suite à la représentation d'une téhasié.

Les *Téhasiés* sont écrites en vers. Les poètes emploient, pour leur rythme, la mesure arabe appelée *hedz-hedz* qui a des analogies avec le pantamètre grec. Toutes, sans exception, se recommandent par la beauté de l'écriture et la grandeur des idées. Chacune d'elles mériterait une analyse détaillée. Mais ce travail dépasse le cadre de la *Revue*. Toutes, également de même longueur, rappellent la forme purement classique du théâtre Grec. Comme chez les Grecs aussi, les pièces ne sont divisées ni en actes ni en scènes. Nous avons déjà vu que les unités de temps et de lieu ne sont guère respectées par les poètes des Téhasiés.

Plusieurs d'entre elles sont de véritables chefs-d'œuvre. Ainsi, *Les noces de Kassim*, que le comte de Gobineau nous a fait le premier connaître dans son remarquable ouvrage *Les Religions et les Philosophies dans l'Asie Centrale*. Nous y voyons un banquet donné dans le désert de Kerbéla pour célébrer les noces de Kassim avec la fille de Husséin. Mais, hélas ! les apprêts de fête se changent en pompe funèbre et la couche nuptiale devient la tombe des jeunes époux. Ainsi, *l'Envoyé d'Allah* — dont A. Chodzko nous a donné une fidèle traduction dans son *Choix de Téhasiés*, — et qui résume en une action, d'une simplicité biblique, toute la philosophie de la religion Chîite.

Parmi les plus célèbres, nons citerons : *Le Khalife Omar s'empare du Jardin de Fédek*, plus connue sous le titre : *Le Jardin de Fédek*, et *Un couvent de moines chrétiens*, l'une et l'autre attribuées à Husséin-Ali-Khan.

Scénario du « Jardin de Fédek ». — A la mort du Prophète, l'ambitieux Omar pousse Abou-Bekr, beau-père du réformateur, à s'emparer du Khalifat. Abou-Bekr hésite : il sait qu'Ali a été désigné par Mahomet lui-même comme son successeur au trône et à *l'Imamat*. Mais les sophismes du ministre ont tôt fait d'avoir raison de ses hésitations. Omar lui conseille de se rendre maître du Jardin de Fédek que Fatima, femme d'Ali, a reçu en héritage. Ainsi le peuple dont « la logique est dans les yeux » s'habituera à voir dans Abou-Bekr l'héritier du Prophète. Aussitôt dit, aussitôt fait. Ils prennent d'assaut Fédek. Abou-Bekr entre dans la mosquée et du haut de la chaire se fait proclamer Khalife par le peuple tremblant. Omar et ses hommes pénètrent dans le Jardin, s'en emparent et en chassent impitoyablement la famille de l'Elu, toute à la douleur du deuil récent de Mahomet. Vainement Fatima se révolte et dépêche au tyran son fils Husséin. Des injures et des menaces répondent à ses réclamations.



Sacca (porteur d'eau) fournissant l'eau aux *Sébils*.

Clichés Ad. Thalasso.

Cl. Thalasso.

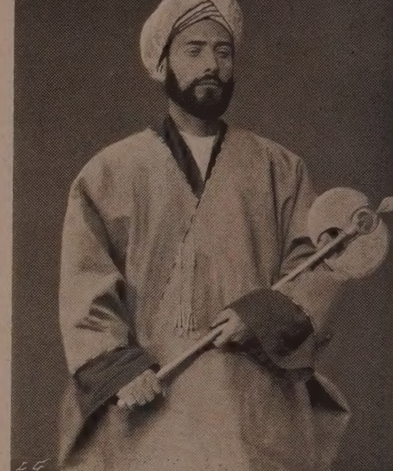


Derviches indigènes jouant les rôles de Belal, Abbas et Séliman, dans la *Mort du Prophète*.

Elle se rend alors chez l'usurpateur et le testament du Prophète à la main lui prouve sa félonie. Mais Omar arrache et détruit les feuillets du manuscrit. De son côté, Ali, fort de son droit, entre dans la mosquée et, devant le peuple rassemblé, démasque les traîtres. Le Khalife craignant une émeute ordonne la destruction du Jardin et l'arrestation d'Ali. Omar fait mettre par ses sicaires le feu à la maison du « soi-disant rebelle », frappe d'un coup de poignard Fatima enceinte qui, incontinent fait une fausse couche, s'empare d'Ali qu'on garotte et qu'on amène devant Abou-Bekr. Ali n'aura la vie sauve que s'il reconnaît la suzeraineté du félon. Ali s'y refuse. Condamné à mort, il va avoir la tête tranchée lorsque la Voix du Prophète se fait entendre au peuple et lui ordonne de délivrer Ali, son héritier et son successeur. Abou-Bekr, troublé, courbe le front, et rendant Omar responsable des murmures menaçants et des bras levés de l'émeute prête à éclater, obéit à la voix sainte et laisse à la liberté Ali et sa famille.

Scénario de « Un Couvent de Moines Chrétiens ». — Sans parler de la *Tête de Husséin* qui joue le rôle principal de ce drame, l'élément chrétien qui s'y trouve intercalé et la présence de Jésus comme personnage donnent à cette *Téhasié* une saveur étrange qui en font, certes, l'œuvre la plus curieuse et la plus haute du génie persan. Le procédé employé par son auteur pour le triomphe de la cause est celui employé par Eschyle dans *les Perses*. Comme le grand tragique grec magnifie ses concitoyens par la bouche même des ennemis, ainsi l'éloge de la religion Chîite est fait de la bouche même des grands fondateurs religieux.

Cl. Gulmez Frères.



Prince Rajah réalisant le type d'Ali, dans le *Jardin de Fedek*.

Ibn-Sead, lieutenant de Yezid, a dans la plaine de Kerbéla, remporté la victoire finale sur les troupes de Husséin. Le fils d'Ali a été égorgé, ses cavaliers massacrés, et le vainqueur se rend à Damas, portant à son maître, comme des trophées, les têtes des vaincus, piquées au bout de lances. Chemr, l'assassin de Husséin, celui-là même qui de ses propres mains lui a tranché la tête, ouvre la marche, levant haut, au-dessus des troupes, la tête ensanglantée. Le harem de l'Imam — femmes et enfants en bas âge — dépouillés presque de tous leurs vêtements, exposés aux ardeurs du soleil, suivent à pieds, traînés par les chevaux des cohortes. — Au « lever du rideau » la caravane passe. Troupes et prisonniers traversent le désert. Le soleil, à son zénith, rend la chaleur torride. Ibn-Sead fait arrêter. On dresse les tentes. Il s'y retire avec ses hommes pour bivouaquer, laissant les femmes et les enfants sans abri, sur le sable ardent du désert. Brûlés par la fièvre, « consumés comme des viandes sur le charbon », les petits crient leur soif et les femmes leur tendent leurs yeux n'ayant plus d'autre eau à leur offrir que leurs larmes. En vain, elles s'adressent au vainqueur. Ibn-Sead insulte à leurs souffrances et les oblige à aller s'étendre au soleil. Mais un *Kassid* (courrier) arrive. Il annonce au lieutenant qu'une troupe de cavaliers ennemis est en embuscade et s'apprête, la nuit venue, à surprendre son camp. Ils tiennent à venger la mort de Husséin et à reprendre les têtes sacrées. Sur les conseils de Chemr, Ibn-Sead décide d'aller demander, pour la nuit, l'hospitalité à un couvent de moines chrétiens qui se trouve sur le versant du mont. On se remet en marche sous le soleil. On arrive au couvent. Chemr, au nom de Jésus, s'en fait ouvrir les portes. Le Prieur l'interroge. Il répond que son armée marche sous le drapeau du Khalife Yezid, et qu'il vient de châtier des rebelles. Ce disant il lui montre les trophées sanglants et les confie à sa garde.



Rôle de Sehvadé, l'*Arabe du Désert*, dans le drame *La Mort du Prophète*.

Resté seul, le Prieur est attiré par l'auréole qui nimbe la tête de Husséin. Il s'en approche et s'extasie devant la beauté surnaturelle de ce visage. Il retire la tête de la lance, la prend entre ses mains, l'interroge doucement. La tête prononce *en arabe* deux versets du Coran ayant trait à l'injustice des hommes. Le prieur surpris, émerveillé, appelle ses frères. Devant les moines réunis, la tête raconte alors sa vie, ses souffrances, sa mort. Les moines émus répandent de l'ambre et des larmes, des parfums et des fleurs sur la tête de l'Imam. A cette scène d'une beauté biblique succède une fin d'acte d'une puissante originalité.

Les Prophètes et les Fondateurs de religions défilent devant la tête et, rendant l'hommage au martyr, pleurent sa mort infortunée. C'est Adam « le père des Prophètes » saluant en Husséin la victime tombée sur la route qui mène au ciel et s'offrant d'expier ses souffrances. C'est Abraham « l'ami de Dieu » demandant à revivre pour payer de sa vie la rançon de la tête lumineuse. C'est Moïse « l'orateur d'Allah » appelant toutes les malédictions du ciel sur l'impie qui égorgea le Khalife des deux mondes (1). C'est Jésus « l'esprit de Dieu » offrant en sacrifice à la noble tête toutes les œuvres méritoires par lesquelles lui, Jésus, a mérité de Dieu. C'est Mahomet « le messager d'Allah » demandant à racheter, au prix de la sienne, l'existence de son petit-fils. C'est Ali « le premier Imam, » père de la victime, pleurant des larmes sanglantes à la vue de cette tête sans tronc. C'est Hassan « le martyr élu » demandant à être enseveli sous des cendres pour ne pas voir ce cou gorgé du sang fraternel. Les femmes défilent à leur tour. Et c'est Agar, et c'est Rachel, et c'est la mère de Moïse, et Séphora, sa femme, la fille de Jethro (2),

(1) Le Poète entend par deux mondes le monde musulman et le monde chrétien, l'Asie et l'Europe. A. T.
(2) D'après les musulmans *Séphora*, fille de Jethro, s'appelle *Schanib*. A. T.

Kurde dans le personnage d'*Abou-Bekr* du drame *Le Jardin de Fedek*.

Cliché Thalasso.

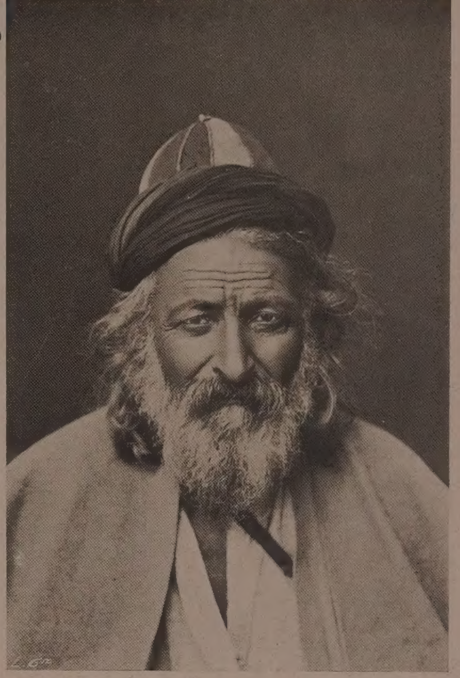


Acteur habillé en femme dans le rôle de Faima, du *Jardin de Fedek*.

et la Vierge Marie, et Khadidja, grand'mère de Husséin, et Fatima, sa mère. Toutes en larmes et en deuil, elles questionnent la tête auréolée. Et la tête répond et chaque réponse renferme une phase du martyre, reconstitué ainsi avec autant d'adresse que d'intérêt.

C'en est au point que les moines, touchés par la grâce chîite, renoncent à l'étole des prêtres chrétiens et demandent à Husséin de les convertir à sa religion. La tête leur fait réciter la profession de foi islamique et le drame finit sur ces paroles du Prieur : *Je confesse qu'il n'y a pas de Dieu autre qu'Allah.*

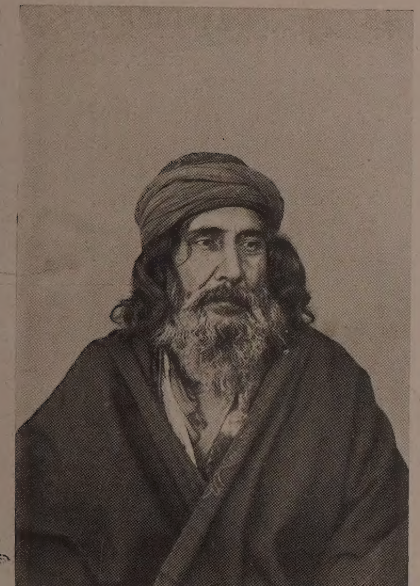




Rouzekhan, ou diseur de traditions.

Fragments de Téhasiés

Voici deux des plus belles scènes des scenarii précités, elles initieront mieux que tous les commentaires à la forme, impeccablement plastique, du drame persan.



Acteur représentant Omar, dans une téhasié.

LE JARDIN DE FEDEK

Scène du Jardinier

Fatima (*à Husséin*). — Prunelle de mes yeux, mon enfant chéri, tu sais combien j'aime le jardin de Fédek. C'est l'héritage que je me suis choisi moi-même, parce que ce jardin plaisait à mon père. Fais-moi venir le jardinier, je veux l'entendre parler de mes fleurs.

Husséin (*au jardinier*). — Jardinier du Jardin des jardins, la Vierge veut te parler, suis-moi.

Le Jardinier. — Je désirais, grand Dieu ! aller vers elle sans qu'elle m'appelât, mais je n'osais, car je ne savais par quel parfum de paroles encenser ce lis du harem de notre Prophète. (*Saluant Fatima*). Je vous salue, ô fille de l'élu de Dieu ! (*S'agenouillant*). Si pour sécher une de vos larmes, il faut mille âmes comme la mienne, que le Tout-Puissant me sacrifie le premier. Que désirez-vous de moi ?... Pourquoi cette tristesse et ce deuil ?

Fatima. — Mon père — j'en suis certaine — priera pour toi au grand jour. Sois, en attendant, le bienvenu. Dis-moi, as-tu pris soin d'arroser mon jardin ?... Mes beaux narcisses ont-ils levé le front ? Parle franchement.

Le Jardinier. — Fille auguste de notre Prophète, grâce à mes soins, ton jardin s'est transformé en un écrin où brillent tour à tour perles et rubis : partout des narcisses de neige et des coquelicots de feu. A leur vue, Bulbul, nuit et jour, se lamente et s'enivre d'amour. Les roses, en ne te voyant plus, restent à demi-ouvertes et versent dans leur sein une larme de sang ; un rayon de tes beaux yeux séchera cette larme ; un sourire de tes lèvres fera s'épanouir ces fleurs. Le ruisseau transparent devient la tombe de mes nénuphars, et mes beaux lis si blancs, moins blancs que toi pourtant, partageant ta douleur, déchirent leurs robes blanches.

Fatima. — Prends bien soin de mes fleurs. Avec l'eau de tes yeux arrose mes palmiers. Dieu soit avec toi ! Retourne à ton travail et songe qu'au paradis tu cueilleras les fruits des graines que ta main a jetés dans les bosquets parfumés.



Derviche dans le rôle de « Hassan », du drame l'*Envoyé de Dieu*.

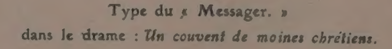
UN COUVENT DE MOINES CHRÉTIENS

Scène de la Tête coupée

Le Prieur (*la tête de Husséin entre les mains*). — Par le Dieu que j'adore, je t'en supplie, ô noble tête, fais réponse à mes questions. A quel corps humain ces lèvres, exsangues maintenant, insufflaient-elles la vie ? Tulipe trop tôt fauchée, dans quel Éden t'a-t-on cueillie ? L'auréole sainte rayonne autour de ton front. De quel banquet d'amour avivais-tu la flamme ? Ah ! pourquoi Jésus de Nazareth n'a-t-il pas laissé au monde un fils comme toi ! O tête sainte, gorgée de sang, fais réponse à mes questions. Tu dois tout savoir. Sur la fleur de tes paroles appelle les ailes de mon esprit. Serais-tu Jésus, l'intelligence du Très-Haut ?

La Tête de Husséin. — Je suis le supplicié de Kerbéla. Je m'appelle Husséin. J'eus pour mission sur terre d'exterminer les ennemis d'Allah. Mon aïeul est Mahomet, mon père a nom Ali et la plus chaste des femmes me conçut dans ses flancs. Je m'appelle Husséin. Médine est mon berceau et Kerbéla ma tombe. Les sables du désert me servent de linceul. Bouton de rose nouvellement éclos dans le Jardin de la vraie croyance, je m'appelle Husséin. Ma mère est Fatima, fille de Mahomet. J'ai subi mille injures, mille humiliations, et j'ai souffert la mort dans chaque mort des miens. Toutes ces têtes coupées autour de moi sont autant de rayons de mes yeux. Voici Ali-Ekber, mon fils et l'espoir de ma race. De par la volonté de Dieu, mes ennemis m'ont foulé sous leurs talons maudits. Je m'appelle Husséin !

Le Prieur (*aux moines*). — O mes frères, répandons de l'ambre et de l'eau de roses, des parfums et des fleurs sur les têtes des saints martyrs.



Type du « Messager. » dans le drame : *Un couvent de moines chrétiens.*

CONCLUSION

Le Fatalisme — ce dérivatif de la Fatalité antique — donne, sans doute, aux Musulmans en général, aux Chîites en particulier, de grandes vertus, entr'autres le hautain et superbe mépris de la mort. Nul mieux que le persan ne sait offrir, stoïquement, sa vie pour la gloire d'Allah et celle des Saints Imams. Avant la mort, cependant, il y a la vie ! Avant le dévouement final et l'ultime sacrifice, il existe le dévouement de toutes les heures, le sacrifice de tous les instants qu'inspire la femme et qu'inspire l'amour, seuls idéaux qui compensent vraiment de la douleur de vivre. Et tout ce qu'ils révèlent est tellement beau, tellement grand que l'imparfaite nature humaine a senti le besoin de le fixer à jamais. De ce besoin sont nés les Arts, toutes les gloires et tous les chefs-d'œuvre.

Comme en Turquie, en Perse, aussi, la condition faite à la femme empêche l'essor et le développement du Théâtre.

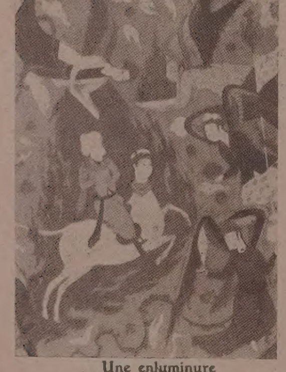
Que les écrivains, les législateurs, les philosophes persans pensent bien que, toujours, à cause de cette condition, le plus beau sens de l'âme, le cœur, est atrophié chez leurs concitoyens : qu'ils réfléchissent que c'est par le cœur que respire et vibre l'humanité et qu'ils tentent des efforts unis et intelligents pour donner à la femme Persane, à défaut de l'indépendance entière, une liberté relative, compatible avec des lois plus tolérantes et plus largement comprises. Qu'ils se souviennent d'Aïcha, la femme du Prophète conduisant elle-même, montée sur un dromadaire, les troupes de Mohaiwah contre celles d'Ali. Toute musulmane qu'elle fût, elle guerroyait sans voile et se montrait aux hommes. Qu'ils se rappellent les femmes sarrazines, commandées par l'intrépide Kahoula et la superbe Oseïrè, arrivant à la rescousse des Arabes qui plient, et livrant, et gagnant la fameuse bataille de Yarmouze. Quoique musulmanes, ces guerrières combattaient sans voile et se mêlaient aux hommes. D'ailleurs, pourquoi remonter si haut. L'exemple du Japon, frappant, là, sous nos yeux, ne démontre-t-il pas ce que peut une volonté qui secoue les préjugés de caste et de race. Lorsque, en 1868, Mutsu-Hito, alors âgé de seize ans, monta sur le trône, les traditions millénaires de sa dynastie, de beaucoup la plus ancienne des dynasties régnantes, exigeaient que le Mikado, considéré comme un dieu, ne pût voir son peuple et lui parler que derrière le paravent de soie qui lui servait de tabernacle, que l'impératrice, à plus forte raison, ne parût sous aucun prétexte aux yeux du public, que le souverain n'eût aucun commerce avec les barbares, c'est-à-dire les Européens, que l'autorité suprême de l'Empereur ne s'exerçât que sous le contrôle du « Shogun, » ou lieutenant du Palais, et d'autres, et d'autres prescriptions imposées par les mœurs, le rite et la religion et que des siècles avaient consacrées. — Le jeune Souverain changea tout cela. Il comprit son siècle, marcha avec lui, fit toutes les innovations nécessaires. Il se montra aux yeux du peuple comme un simple mortel, lui présenta l'impératrice, inaugura des relations officielles avec l'Europe et le Nouveau-Monde, s'affranchit de la tutelle despotique du « Shogun. » Non content de ces progrès, il fit mille réformes, sapant à leur base des lois surannées. Entre autres, il dota, de son plein gré, le pays d'une constitution, et donna à la femme japonaise une liberté inconnue jusqu'à lui. En moins de trente ans, sa volonté clairvoyante produisit, au Japon, le bouleversement le plus prodigieux qu'ait jamais connu l'histoire. L'Europe, surprise, en enregistre, aujourd'hui, les résultats, et, nous comprenons très bien que cet empereur asiatique qui n'a voulu être qu'un homme soit aimé, vénéré, adoré à l'égal d'un dieu. De sages réformes ont accompli le miracle.

Reproduction d'une page de manuscrit persan.

Recueil de téhasiés, conservé à la Bibliothèque Nationale (cote supp. 993). Cette page extraite de la pièce *Un Couvent de Moines chrétiens*, donne le texte de la réplique adressée par la tête d'Husséin, martyr, au supérieur du couvent.



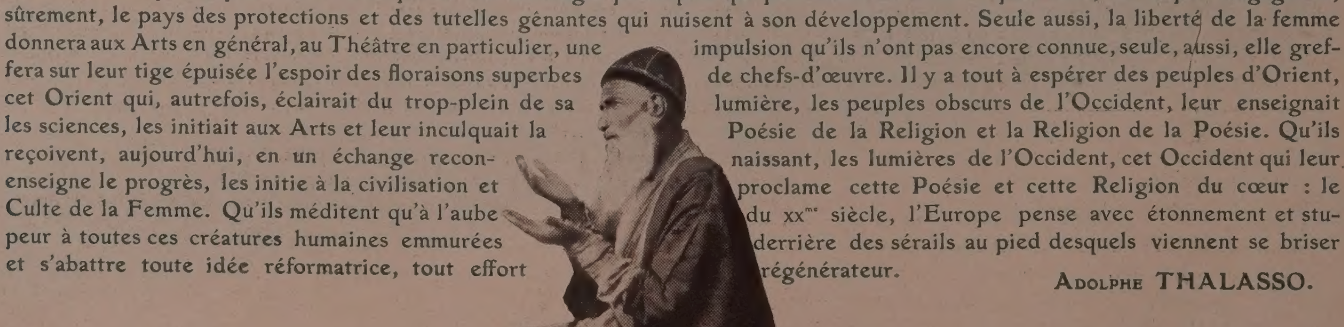
Reproduction d'une estampe établissant la fiction d'Adam et Ève selon les Perses.



Une enluminure d'un Recueil de théasiés

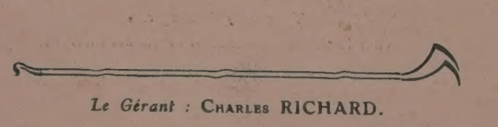
Aussi, jamais, ce mot : *réforme* qui existe pourtant dans la langue persane, n'aura reçu plus noble emploi, plus humaine application que dans l'affranchissement relatif de la femme iranienne. L'avenir de la Perse en dépend, peut-être ! Sans parler des avantages politiques qui pourraient en résulter pour elle, cet emploi dégagerait, sûrement, le pays des protections et des tutelles gênantes qui nuisent à son développement. Seule aussi, la liberté de la femme donnera aux Arts en général, au Théâtre en particulier, une impulsion qu'ils n'ont pas encore connue, seule, aussi, elle greffera sur leur tige épuisée l'espoir des floraisons superbes de chefs-d'œuvre. Il y a tout à espérer des peuples d'Orient, cet Orient qui, autrefois, éclairait du trop-plein de sa lumière, les peuples obscurs de l'Occident, leur enseignait les sciences, les initiait aux Arts et leur inculquait la Poésie de la Religion et la Religion de la Poésie. Qu'ils reçoivent, aujourd'hui, en un échange reconnaissant, les lumières de l'Occident, cet Occident qui leur enseigne le progrès, les initie à la civilisation et proclame cette Poésie et cette Religion du cœur : le Culte de la Femme. Qu'ils méditent qu'à l'aube du XXme siècle, l'Europe pense avec étonnement et stupeur à toutes ces créatures humaines emmurées derrière des sérails au pied desquels viennent se briser et s'abattre toute idée réformatrice, tout effort régénérateur.

ADOLPHE THALASSO.



Cl. Thalasso

ACTEUR dans le rôle du Jardinier du *Jardin de Fedek*.



Le Gérant : CHARLES RICHARD.